

محمد خنيسي قلاوون

ناقدًا ورابعًا

في دراسة الأدب المقارن

اعداد
قسم البلاغة والنقد الأدبي
والأدب المقارن
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة



المركز
للدراسات
الادبية

دار الفكر العربي



0102851

Bibliotheca Alexandrina

كتاب تذكاري

محمد خورشيد ملاح

ناقدًا وراعيًا

في دراسة الأدب المقارن

إعداد

قسم البلاغة والنقد الأدبي
والأدب المقارن
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م

ملتزم الطبع والنشر

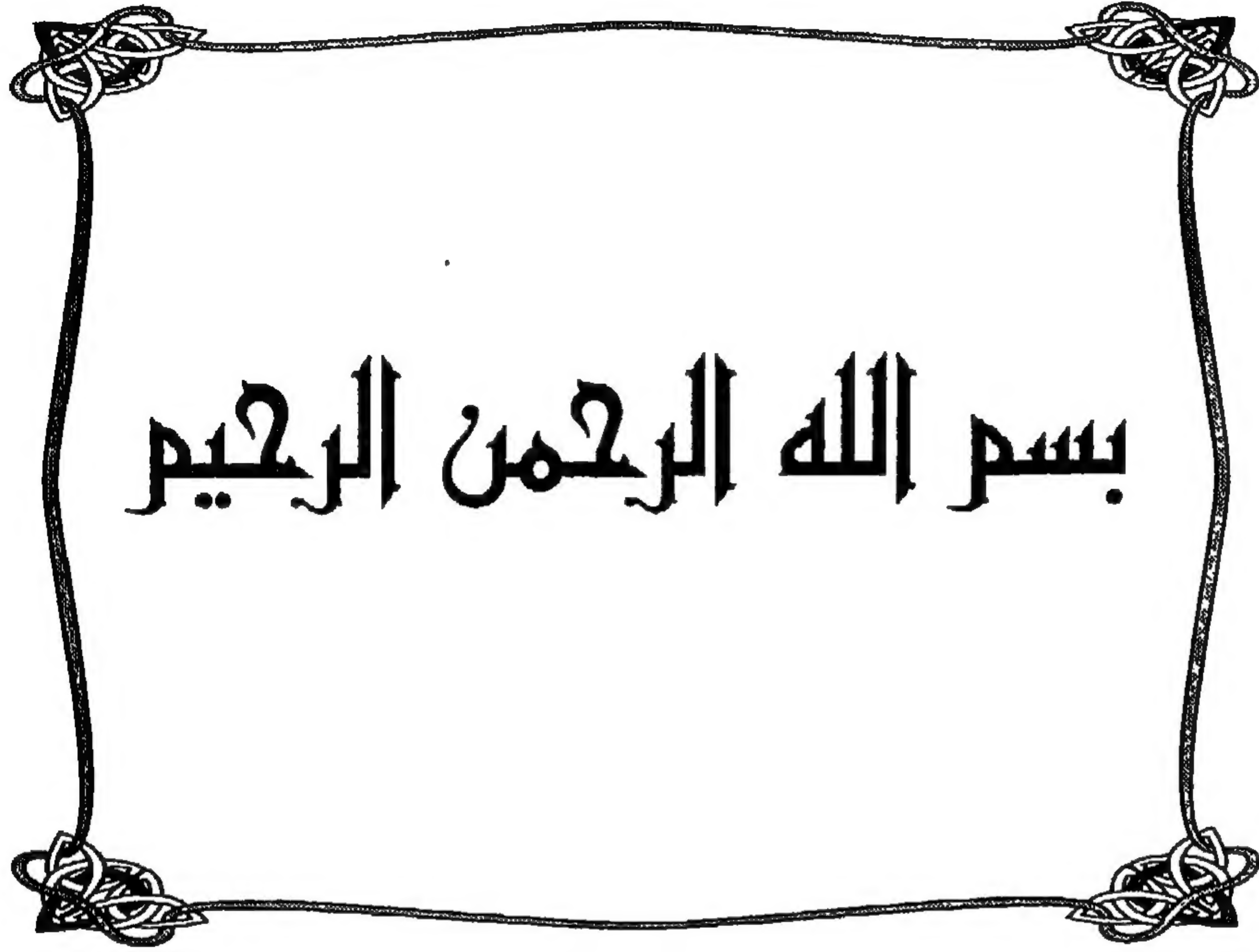
دار الفكر العربي

الإدارة : ٩٤ شارع عباس العقاد مدينة نصر

ت : ٢٦٣٨٦٨٤

٨١٠,٠٩٢ محمد غنيمى هلال ناقدًا ورائدًا فى دراسة الأدب
المقارن : كتاب تذكارى / إعداد
قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن.-
القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٩٦ .
٣١٢ ص : ٢٤ سم .
يشتمل على ببليوجرافيات .
تدمك : ٢ - ٠٧٧٤ - ١٠ - ٩٧٧ .
١ - محمد غنيمى هلال، ١٩١٦ - ١٩٦٨ .
٢ - الأدب العربى - مقالات ومحاضرات . ٣ - الأدب
المقارن .

١٩٩٥/٨٦٠٨	رقم الإيداع
977-10-0774-2	الترقيم الدولى I-S-B-N



المحتوى

الصفحة	الموضوع
٧	تقديم
١١	كلمة الأسرة
١٣	القسم الأول
	(حياته وآثاره)
١٥	١ - رحلة حياته
١٧	٢ - آثاره العلمية
	القسم الثانى
١٩	(الدراسات والبحوث)
	١ - هياتيا فى الأديين الفرنسى والإنجليزى، رسالة غنىمى هلال التكميلية
٢١	إلى جامعة السوربون
	الدكتور أحمد درويش
٣٠	٢ - قضايا الموروث النقدى والبلاغى فى منظور غنىمى هلال
	الدكتور حسن طبل
	٣ - «تأثير النثر العربى على النثر الفارسى فى القرنين الخامس والسادس
٦٩	الهجرين - الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين -» عرض وتحليل
	الدكتور رجاء جبر
٩٤	٤ - محمد غنىمى هلال، عطاء متميز فى النقد الأدبى الحديث
	الدكتور شفيع السيد
١٢٥	٥ - الدكتور محمد غنىمى هلال
	الدكتور شوقى ضيف
١٢٨	٦ - غنىمى هلال ونقد القصة
	الدكتور عبدالفتاح عثمان
١٤٢	٧ - رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى
	الدكتور على عشرى زايد
١٨٢	٨ - محمد غنىمى هلال، العالم الإنسان، صورة من قريب
	الأستاذ فاروق شوشة

١٩٤ ٩ - مشهد من خيوط الفجر، غنيمى هلال والأدب الفارسي
الدكتور محمد السعيد جمال الدين

٢٠٩ القسم الثالث
(الشهادات المنشورة)

٢١١ ١ - محمد غنيمى هلال

الدكتور حسام الخطيب
(من كتاب «آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا»)

٢١٩ ٢ - محمد غنيمى هلال

الدكتور صبرى حافظ
(مجلة «المجلة» القاهرية - سبتمبر ١٩٦٨)

٢٣٧ ٣ - علم منسى من أعلام الأدب المقارن: الدكتور محمد غنيمى هلال

الدكتور عبدالمطلب صالح
(من كتاب «مباحث فى الأدب المقارن»)

٢٤٣ ٤ - حول محمد غنيمى هلال

الدكتور كامل السوافيرى
(مجلة «الثقافة» القاهرية - إبريل ١٩٧٥م)

٢٥١ ٥ - عندما نتلفت حولنا فلا نجدهم

الدكتور لويس عوض
(«الأهرام» ١٩٦٨/٩/٦)

٢٥٨ ٦ - موسيقا الوداع الأخير «قصيدة»

الشاعر محمود حسن إسماعيل
(ديوان «صلاة ورفض»)

٢٦٣ القسم الرابع
(نماذج من كتاباته)

٢٦٥ ١ - الأدب المقارن

(من كتاب : الأدب المقارن)

٢٧٤ ٢ - مفهوم الشعر فى العصر الحديث

(من كتاب : النقد الأدبى الحديث)

٢٨١ ٣ - الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربى والفارسي

(من كتاب : فى النقد التطبيقي والمقارن)

٢٩٩ ٤ - المسرحية بين الشعر القديم والجديد

(من كتاب : فى النقد المسرحي)

تقديم

لعل أحداً من نقادنا وعلمائنا المعاصرين لم يلق من الغبن فى حياته وبعد موته ما لقيه المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال، رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى عالمنا العربى وأحد نقادنا الأكاديميين المعدودين الذين أصلوا النقد الأدبى الحديث فى العربية وأقاموا صرحه على دعائم راسخة من النظر العلمى العميق والرؤية الشاملة المستوعبة، وأثروا المكتبة النقدية العربية بالعديد من المؤلفات القيمة فى مجال النظرية والتطبيق، فضلاً عن جهوده الخصبة فى مجال تكوين أجيال من النقاد والمقارنين المرموقين الذين يحتلون مكانة بارزة فى الساحة النقدية والفكرية.

لقد ظل الرجل يتوهج بالعطاء حتى احترق، ومع ذلك لم يحتل المكانة البارزة التى كانت تؤهله لها جهوده العلمية الفذة التى لم تعرف الكلال، وتراثه العلمى المرموق، وهكذا غبن ميتاً كما غبن حياً لولا جهود بعض المخلصين من تلاميذه وأصدقائه الأوفياء، الذين عكفوا على تراثه المتنوع المبعثر فى بطون الدوريات فجمعوه ونشروه للناس بعد موته، وبعض إشارات المنصفين من النقاد والباحثين والعلماء الذين عرفوا للرجل قدره فأشادوا به وبجهوده الرائدة فى ميدان الأدب المقارن والنقد الأدبى.

ولاشك أن شطراً كبيراً مما تعرض له الرجل من غبن ونسيان مرده إلى أن عكوفه على دراساته وأبحاثه العلمية التى وقف عليها حياته شغله عن الاهتمام بتكوين علاقات اجتماعية عميقة، فظل محيطه الاجتماعى شديد الضيق، وعلى الرغم من حب جميع من خالطهم له وتقديرهم العميق لشخصه وعلمه وفضله فإنه لم ينجح فى تكوين الكثير من علاقات الصداقه الحميمة معهم ليشغلوا أنفسهم بإحلاله المكانة التى يستحقها بين نقادنا الرواد، وحتى تلاميذه الكثيرون الذين أحبه وعرفوا فضله والتفوا حوله فرضت طبيعته الاجتماعية الخاصة عليهم - أو على الأقل على معظمهم - أن تظل علاقتهم به محصورة فى الإطار العلمى

الخالص لا تتجاوزه، وأذكر أننا فى بداية التحاقنا بالفرقة الأولى بدار العلوم لم ننجذب فى بادئ الأمر إلى أسلوب محاضراته مع إحساسنا بالمهابة نحوه ونحو اسمه الذى كانت تكلله هالة علمية وضيئة - على الرغم من أن الرجل كان شديد البساطة، شديد التواضع - ولكننا لم نلبث بعد محاضرات قليلة أن أدركنا قيمة مايقول فأصبحنا نحرص على حضور جميع محاضراته لكل فرق الكلية، ومع ذلك ظلت علاقتنا به يسودها الإحساس بالمهابة.

وفى الذكرى الخامسة والعشرين لرحيله التقى مجموعة من تلاميذ الدكتور غنيمى هلال وأصدقائه على فكرة إصدار كتاب تذكارى عنه بهذه المناسبة، وكان مفروضاً أن يصدر الكتاب خلال عام ١٩٩٣ ليواكب المناسبة، ولكن سفر عدد من المشاركين فى إعداد الكتاب إلى خارج البلاد خلال هذه الفترة حال دون صدوره فى الموعد المقرر

* * *

ويتألف الكتاب من أربعة أقسام:

الأول : عن حياة الرجل وأعماله.

الثانى: أبحاث المشاركين فى إصدار الكتاب.

الثالث : شهادات بعض المنصفين من النقاد والباحثين عن الرجل من خلال كتاباتهم المنشورة.

الرابع : نماذج من كتاباته العلمية.

وقد رتبت الأبحاث والشهادات فى القسمين الثانى والثالث وفقاً للترتيب الهجائى لأسماء كتابها، كما روعى فى القسم الرابع أن تمثل النماذج المختارة من كتابات الدكتور غنيمى النقد الأدبى والأدب المقارن كليهما فى المجالين النظرى والتطبيقي.

والمشاركون فى إصدار هذا الكتاب يهدونه إلى روجه الطاهرة فى رحاب الله ، كلمة عرفان صادقة ، آملين أن يكون هذا العمل بداية لإنصاف الرجل ورفع الغبن عن اسمه ، وإحلاله المكانة التى يستحقها بين الأعلام المعدودين من علمائنا ونقادنا الرواد ، وإلقاء المزيد من الأضواء على دوره وجهوده المثمرة فى مجالى الأدب المقارن والنقد الأدبى تأليفاً وتدریسا ، داعين المولى فى النهاية أن يتغمده برحمته ورضوانه كفاء ما قدم - فى إخلاص مثالى - من عطاء وفير للعلم وطالبیه .

الدكتور على عشرى زايد

رئيس قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

كلمة الأسرة

لم يمت من كان له مثل هذه الكوكبة المتميزة من الأصدقاء والدارسين وطلبة العلم، يذكرونه ويتحدثون عنه ويفتقدونه بعد حوالي سبعة وعشرين عاما من رحيله.

ولقد كان عزاؤنا فيه دوما - نحن زوجته وولديه أسامة ونجوى - أننا كنا نراه ونطالعه في جهد أبنائه من الباحثين والدارسين الذين عرفوه عن كثب، وتعلموا عليه، وقرأوا له، وأصبحوا امتدادا له، يتحدثون باسمه، ويشيرون إلى ريادته في مجال دراساته الأدبية والنقدية، ويذكرونه بما هو أهل له من الإعزاز والتكريم.

ولقد كان تكريمه في مناسبة احتفال كلية دار العلوم بعيدها المثوى، وبالرغم من أنه رحل وفي نفسه منها جرح لم يندمل ومرارة لم يستطع التخلص منها - كان هذا التكريم له بين صفوف الأعلام الذين حملوا اسم الكلية عبر تاريخها الطويل، بمثابة البلمس الشافي لصدورنا وقلوبنا، ولا بد أن روحه في الملأ الأعلى - كانت قريرة بهذا التكريم الذي لقيه بعد سنوات من الرحيل وحياة امتلات بالجهود والنكران.

بل لقد كان ترشيحه بواسطة بعض أبنائه من أساتذة الكلية لنيل جائزة الدولة التقديرية، وموافقة من مجلس الكلية على هذا الترشيح - بالرغم من أن قانون الجائزة يحتم أن يكون الترشيح في حياة صاحبه - كان هذا الموقف النبيل أيضا إضافة إلى العديد من مواقف أصدقائه وأبنائه المخلصين الذين لم ينسوه يوما.

إن هذا الكتاب الذي يمثل ثمرة جديدة من ثمار هذا الإعزاز والتقدير، يملأ قلوبنا - نحن أسرته الصغيرة - بكل مشاعر الشكر والامتنان، لكننا عبر صفحاته، وبفضل ما سطرته هذه الأقلام المخلصة من أصدقائه وتلاميذه نصبح بعضا من نسيج هذه الأسرة الكبيرة التي يتزايد عددها باستمرار، ما بقي ذكر لراحلنا الكبير، وما بقيت كتاباته تشير إلى جهد أستاذ دءوب وعالم جاد وجامعي رائد.

القسم

الأول



حياته وآثاره

رحلة حياته

- ولد فى ١٨ مارس ١٩١٦ فى قرية «سلامنت» مركز بلبيس مديرية الشرقية.

- أتم حفظ القرآن الكريم عام ١٩٢٨ وهو فى الثانية عشرة من عمره.
- التحق فى العام نفسه - ١٩٢٨ - بمعهد الزقازيق الدينى الأزهرى حيث حصل منه على الشهادة الابتدائية عام ١٩٣٢ ثم الثانوية عام ١٩٣٧.
- أثناء دراسته فى المعهد الدينى بالزقازيق التحق بالدراسة المسائية فى جامعة الثقافة الحرة لتعلم اللغة الفرنسية، وقد شجعه على تعلمها وساعده أحد أقربائه من مدرسى اللغة الفرنسية.

- عقب حصوله على الثانوية الأزهرية عام ١٩٣٧ التحق بكلية دار العلوم حيث حصل منها على الدبلوم عام ١٩٤١ وكان ترتيبه الأول على زملائه فى جميع سنى دراسته.

- عقب تخرجه من دار العلوم عام ١٩٤١ عين مدرسا للغة العربية فى مدرسة قوص الابتدائية وظل بها إلى عام ١٩٤٣.

- نقل بعد ذلك إلى مدرسة مصر الجديدة الابتدائية حيث ظل بها من عام ١٩٤٣ إلى أواخر عام ١٩٤٥.

- فى عام ١٩٤٥ اختير عضوا فى أول بعثة علمية تسافر إلى الخارج بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية حيث أوفد إلى فرنسا لدراسة الأدب المقارن فى جامعة السوربون، وسافر فى أواخر سنة ١٩٤٥ إلى باريس.

- حصل على دبلوم فى اللغة الفارسية من معهد اللغات الشرقية بباريس عام ١٩٥٠.

- كما حصل على ليسانس فى الآداب من السوربون فى العام نفسه.
- فى عام ١٩٥٢ حصل على دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من السوربون عن رسالته:

1 ` L' influence de la prose Arabe sur La prose Persane aux V^e et VI^e siècles de LHégire (XI^e et XII^e siècles apres J.C.)

«تأثير النثر العربى على النثر الفارسى فى القرنين الخامس والسادس الهجريين - الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين - »

2 ` Le Thème deHipatie dans La Littérature francaise et Anglaise du XIII^e siècle au XX^e Siécle.

«موضوع هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين» .

- عاد إلى مصر فى شهر أبريل عام ١٩٥٢ حيث تسلم عمله بكلية دار العلوم فى وظيفة مدرس (ب) فى أول مايو ١٩٥٢ ، ثم رقى إلى مدرس (أ) فى عام ١٩٥٣ ، ثم إلى أستاذ مساعد فى عام ١٩٥٦ .

- تولى تدريس الأدب المقارن والنقد الأدبى فى كلية دار العلوم ، وكلية الآداب بجامعة عين شمس ، ومعهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ، والجامعة الأمريكية ، وكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر .

- عين أستاذًا للأدب المقارن بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر فى عام ١٩٦٤ .

- لم يطل به المقام فى جامعة الأزهر ، حيث أعير للعمل بجامعة الخرطوم عام ١٩٦٦ .

- ومرة أخرى لم يطل به المقام فى الخرطوم حيث داهمه المرض هناك ، وعاد إلى مصر فى مارس ١٩٦٨ يعانى من أوصاب المرض .

- فى السابع والعشرين من يولية ١٩٦٨ صعدت روحه إلى بارئها ، وغادر دنيانا الفانية إلى دار البقاء ، تاركاً خلفه ثروة علمية ضخمة ، تتمثل فى مؤلفاته وأبحاثه الرائدة ، وفى تلاميذه فى مصر والعالم العربى الذين يسهمون فى ريادة الحركة الأدبية والنقدية فى العالم العربى .

آثاره العلمية

أولاً: الكتب والبحوث المؤلفة

(أ) - فى العربية:

- ١ - النقد الأدبى الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفاته، مذاهبه.
(صدرت الطبعتان الأولى والثانية من هذا الكتاب تحت عنوان: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث)
- ٢ - الأدب المقارن.
- ٣ - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع: مجنون ليلى فى الأديين العربى والفارسى.
صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب تحت عنوان: ليلى والمجنون فى الأديين العربى والفارسى، دراسات نقد ومقارنة فى الحب العذرى والحب الصوفى).
- ٤ - الرومانتيكية.
- ٥ - دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر.
- ٦ - المواقف الأدبية.
- ٧ - النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة.
- ٨ - فى النقد المسرحى.
- ٩ - دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده.
- ١٠ - فى النقد التطبيقى والمقارن.
- ١١ - قضايا معاصرة فى الأدب والنقد.
- ١٢ - دراسات أدبية مقارنة.

(بالإضافة إلى عشرات الدراسات والبحوث فى مجال النقد الأدبى والأدب المقارن التى نشرت فى الدوريات المصرية والعربية وبخاصة مجلتا «المجلة» و«الكاتب» القاهريتان فى الفترة من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٣.

وقد جمعت هذه البحوث فى كتبه الخمسة الأخيرة التى صدر أولها - فى النقد المسرحى - فى حياة المؤلف، وصدرت الأربعة الباقية بعد رحيله).

(ب) - فى الفرنسية:

1- L,Influence de la prose Arabe sur La prose Persane aux V^e et VI^e siècles de L,Hégire (XI^e et XII^e siecles apres J.C.)

2- Le Theme d' Hipatie dans La Litterature frangaise et Anglaise de XIII^e siècle au XX^e Siécle.

وهما الرسالتان اللتان نال بهما المؤلف دكتوراه الدولة من جامعة السوربون عام ١٩٥٢.

3 - Les Etudes de Littérature Comparée dans la Republique Arabe Unie, dans: Year book of Comparative and General Literature, University of North Carolina, Studies in Comporative Literature, number 25, 1959.

ثانيا: الكتب المترجمة:

(أ) - عن الفرنسية:

- ١ - فولتير تأليف : جوستاف لانسون.
- ٢ - رأس الآخرين (مسرحية) تأليف : مارسيل إيميه.
- ٣ - عدو البشر (مسرحية) تأليف : مولير.
- ٤ - بلياس وميليزاند (مسرحية) تأليف : ماترلنك.
- ٥ - ما الأدب؟ تأليف : جان بول سارتر.
- ٦ - فشل إستراتيجية القنبلة الذرية. تأليف : ميكنيه.

(ب) - عن الفارسية:

- ١ - مجنون ليلى تأليف عبدالرحمن الجامى.
- ٢ - مختارات من الشعر الفارسى.

القسم الثاني



الدراسات والبحوث

هيباتيا فى الأدبى الفرنسى والإنجلىزى رسالة غنىمى هلال التكميلية إلى جامعة السربون

بقلم الدكتور أحمد دروىش (*)

تقدم محمد غنىمى هلال سنة ١٩٥٢ برسالتة التكميلية إلى جامعة السربون للحصول على درجة دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن، وفقا للوائح التى كانت تقضى بإعداد رسالتين متتاليتين لهذه الدرجة العلمية، وقد كان عنوان الرسالة التكميلية: «موضوع هيباتيا فى الأدبى الفرنسى والإنجلىزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين».

Le Thème d'hypatie dans la littérature française et anglaise du XVIII^{ème} siècle au XX^{ème} siècle.

وقد جاءت الرسالة فى ٢٧١ صفحة على الآلة الكاتبة، وكانت قد حظيت قبل التقدم للمناقشة بموافقة عميد كلية الآداب بجامعة باريس على تقديمها للجنة الحكم فى الرابع من ديسمبر سنة ١٩٥١، وبحصولها على إذن الطبع من مدير أكاديمية باريس، وقد صنفَت الرسالة فى مجموعة من الفصول مرت بها بين الجذور التاريخية لحكاية هيباتيا الفيلسوفة المصرية ومديرة جامعة الإسكندرية فى القرن الخامس الميلادى، والمعالجة الأدبية لها فى الأدبى الإنجلىزى والفرنسى منذ التفات عصر الثورة الفكرية والأدبية فى أوروبا إلى عصور الصراع القديمة باعتبارها مرآة يمكن أن تنعكس عليها مشاكل القرون المعاصرة فى أوروبا، وبينهما من التشابه ما جعل واحدا مثل مينار يقول فيما يقتبسه غنىمى فى المقدمة: «إن الطوائف الأوروبية تعيش الآن فى عصرها السكندرى» وهو العصر الذى نمت وقاتلت فيه فيلسوفة الإسكندرية الجميلة هيباتيا سنة ٤١٥م.

وكانت هيباتيا قد نشأت وتثقت فى مصر، وهى ابنة الفيلسوف تيون وهو قد نشأ كذلك فى مصر وتعلم بها وإن كان ينتمى إلى جذور يونانية، والعصر الذى عاشته هيباتيا بين أواخر القرن الثالث الميلادى وأوائل القرن الرابع (٣٧٥-٤١٥م)

(*) أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم.

كانت الإسكندرية فيه عاصمة العالم الثقافية بمكتبتها الشهيرة وجامعتها التي تخرج فيها كبار فلاسفة العصر القديم من أمثال فيلدن وأفلوطين.

لكن ذلك العصر من ناحية ثانية في الإسكندرية، كان عصر الصراع بين الوثنية اليونانية المصرية، والمسيحية واليهودية، وقد أخذت كفة المسيحية ترجح شيئا فشيئا وتنتشر بين سواد الشعب، على حين ينحصر الفكر اليوناني - المصري بين الطبقات المثقفة، وتظل اليهودية دائما كشأنها منعزلة في طبقات خاصة، ولقد أوجد ذلك مناخا من الصراع كاد يتجسد في مواجهة عقلانية الفكر الفلسفي لجماهيرية الفكر الديني الذي كان ينقلب أحيانا إلى موجات من التعصب الهادر كما حدث في موقف الأسقف «سيريل» أسقف مدينة الإسكندرية والذي كان يمثل الطرف المقابل لهيباتيا الفيلسوفة، رئيسة الجامعة وصاحبة الخطوة والتقدير في أوساط المثقفين، وعلى حد تعبير المؤرخ المسيحي سقراط الذي كان معاصرا لهيباتيا، والذي تحدث عنها في كتابه تاريخ الأدب الكنسي، واقتبس منه غنيمي هلال في رسالته بعض عباراته ثم أعاد ترجمتها إلى العربية في دراسة لاحقة: «هي من الصفوة نشأة وثقافة. وقد استثمرت مواهبها الخارقة في الاستزادة من العلم، فأحرزت في العلوم سبقا فاقت به كل فلاسفة عصرها، وقد توج هذا سبق بشرف آخر، أنها كانت رئيسة جامعة الإسكندرية، وقد شغلت هذا المنصب عن جدارة، حتى اجتذبت شهرتها إليها عددا لا يحصى من طلاب الحياة العقلية من مصر وخارج مصر . . وبحكم منصبها كانت على صلة بكثير من الرجال ، ولكن ذلك لم ينل في شيء من طهرها وعفتها، فظلت فوق الرية والشك من أصدقائها وأعدائها على سواء . . وكان قضاة الإسكندرية يهرعون إليها يستشيرونها في كل مايستغصى عليهم من مسائل . . ولكنها كانت وثنية فكان المسيحيون يحنقون عليها، ويرونها العقبة الكأداء في سبيل انتشار المسيحية، وكان أسقف المدينة «سيريل» يضيق ذرعا بسلطانها ونفوذها . . وقد شجع هذا الأسقف جماعة من المتعصبين الحمقى على ارتكاب الجريمة الشنعاء فاجتمعوا بقيادة من يسمى بطرس، وارتقبوا خروج هيباتيا لإلقاء درسها بجامعة الإسكندرية، فاختطفوها من محفتها وحملوها إلى كنيسة الإسكندرية . . وجردوها من ثيابها، وقتلوا رميا بقطع من الخنزف، ومزقوا جسمها إربا وأحرقوها».

لكن هذا الموقف تحول إلى رمز فلم يمت لأعلى السنة المؤرخين، ولا على أقلام الأدباء بالتعاقب، وكما تقول مقدمة الرسالة فإنه حتى القرن السابع عشر كان موضوع هياتيا يعالج من وجهة نظر تاريخية فقط. وابتداء من القرن الثامن عشر، وخاصة في القرن التاسع عشر، انتقل إلى ميدان الأدب، والواقع أن عصر هياتيا، المليء بالاضطرابات والغموض، والحركات الشعبية قاد الكتاب إلى أن يتطلعوا من خلاله إلى رسم صورة نموذجية صراعية للحرية والسعادة، وفي بحثهم عن هذا النموذج، فتشوا في رموز العصر القديم الذي يشبه عصرهم من كثير من الزوايا، لقد قادهم ذلك إلى عصر هياتيا، المليء بكل أنواع الاضطرابات الدينية والعرقية والسياسية والفلسفية، والذي يشبه العصر الأوروبي بعد القرن السابع عشر، وهو مادفع مینار إلى أن يقول - كما سبق أن اقتبسنا - إن الطوائف الأوروبية تعيش الآن عصرها السكندري» ومن هنا فإن جوهر فكرة الصراع في العصرين واحدة، حيث ترمز مواجهة الهيلينية للمسيحية إلى فكرة الصراع في أوروبا بين الفكر الديني والفكر الإنساني، المبني على السعادة الاجتماعية، ومن هنا امتدت إلى المواجهة بين العقل والدين، بين التسامح والتعصب، بين الطغيان والحرية، وكانت قصة هياتيا مجسدة لكثير من هذه الجوانب.

إن الفصل الذي يتعرض في الرسالة لموقف المؤرخين القدماء من هياتيا يشير بالإضافة إلى مجهودات «سقراط» إلى مؤرخ كنسي آخر هو «فيلوستروج» الذي عني بكتابة تاريخ الكنيسة في مصر حتى سنة ٤٢٣م، والذي لم يصلنا كتابه إلا من خلال ملخصه الذي عرضه تلميذه «فويتوس» لكن آراء الأسقف المسيحي سيزنيوس والذي كان تلميذا لهياتيا، تعكس كثيرا من أوجه التقدير التي كان يكتفها لها مسيحيو العصر غير المتعصبين، فهو يكتب لها من ليبيا حيث كان يعمل أسقفا لمدنها «من أجلك وحدك يمكن أن أهمل وطني، فإذا تركته يوما، فلن يكون ذلك إلا لكي أمثل في حضرتك» ويخاطبها في رسائله قائلا: «أمي وأختي وأستاذي، ومن أنا مدين لك بكثير من الأيادي ومن تستحقين مني كل ألقاب الشرف»..

فإذا انتقل الباحث إلى العصر الحديث، فإنه سوف يجد إرهاصات المعالجة الأدبية لموضوع هياتيا تتجسد في بعض الكتابات التاريخية مثل كتابات المؤرخ الفرنسي تليمونت، وكذلك المؤرخ البروتستانتي الفرنسي جاك باسناج (١٦٥٣ -

١٧٢٥) الذى كانت كتاباته المتسامحة والخصبة مصدرا هاما من مصادر كتابات فولتير عن موضوع هيباتيا فيما بعد.

غير أن الكتابات الأدبية الخالصة حول هيباتيا بدأت فى القرن الثامن عشر وتميز فى هذا الإطار الكاتب الإنجليزى جون تولاند (١٦٢٠ - ١٧٢٢) وقد طبع فى سنة ١٧٢٠ كتابا عن تاريخ هيباتيا ويقول فيه عنها: «حسب النساء اعتدادا بقيمتهن أن تكون من بينهن امرأة مثلها فى تلك الدرجة من الكمال . . ولديهن من بواعث الفخر والاعتداد بقيمتهن أكثر مما لدى الرجال من بواعث الخجل والعار أن يكون من بينهم متوحش لا يرق لمثل هذا الجمال وذلك الطهر وذلك العلم الرحيب الأفاق».

وقد أحدثت كتابات تولاند رد فعل لدى الأدباء الإنجليز، فتصدى بعضهم للدفاع عن «سيريل» القسيس الذى كان محرضا على قتل هيباتيا ومن هؤلاء توماس لويس، والمؤرخ سويداس.

لكن النقاش بين الأدباء الفرنسيين فى القرن الثامن عشر حول هيباتيا بدا أكثر اتساعا وأهمية، فأسهم فيه كثير من الكتاب فى مقدمتهم كلود بيير جوجيه (١٦٩٧ - ١٧٦٧) الذى قدم أهم أطروحة فى القرن الثامن عشر حول هيباتيا، ومن هؤلاء أيضا دى لاکروز (١٦٦١ - ١٧٣٩) الذى شغل منصب أستاذ الفلسفة فى الكوليج دى فرانس والذى قال عن هيباتيا: «هذه الفتاة كانت مبعث فخر لبلادها ولجنسها» وكذلك كتب عنها ديدور فى دائرة معارفه «إن الطبيعة لم تعط إنسانا روحا أسمى ولا عبقرية أرفع مما أعطته لابنة تيون، وكل المعارف التى كان من الممكن أن تصل إليها الروح البشرية تجمعت فى تلك المرأة» أما فولتير فقد اهتم بها فى إطار حوارياته التاريخية - الدينية وكتب عنها فى قاموسه الفلسفى ليرد على الاتهامات التى وجهها إليها «مالفيل» الذى كان يأخذ جانب «سيريل» فى النقاش حول الوثنية والمسيحية، واختار فولتير رسم صور ساخرة معاصرة يقرب بها صورة هيباتيا من قراء القرن الثامن عشر، حين افترض أن إحدى أساتذة الكلاسيكيات فى عصره - مدام داسييه - قد حملت إلى جوار عملها الواسع لقب ملكة جمال باريس، ويتصور أن قساوسة عصره قد عادوا إلى التدخل فى الإنتاج الأدبى من

جديد، وقرروا أن قصيدة دينية يكتبها أحد الرهبان هي بالطبيعة أفضل من أشعار هوميروس، وأن رئيس أساقفة باريس انضم إلى القساوسة، وعارضتهم مدام داسيه، فقرروا اغتيالها في كنيسة نوتردام، وجروا جسدها عاريا داميا إلى أكبر ميادين باريس، وهذا على وجه الدقة ما حدث لهيباتيا التي قتلها عصابة من المسيحيين باسم التقوى.

إن القرن التاسع عشر سوف يشهد بدوره حضورا قويا لشخصية هيباتيا في الأدبين الإنجليزي والفرنسي وعلى مستوى أجناس أدبية مختلفة، وتتجسد من خلالها شخصية هيباتيا كرمز للتسامح والحرية، ومع اهتمام الرسالة بالأعمال الأدبية الكبرى في العصر بالتحليل والدراسة فإنها لم تهمل الإشارة إلى أعمال أخرى أقل أهمية مثل المسرحية التي ألقت في القرن التاسع عشر، وقدمت في لندن سنة ١٩٠٩، وقدمت فيها هيباتيا على أنها تسكن بيتا إليها يتجسد فيه الحب والإخاء العالمى، وتلك الأغنية التي كتبها، ه.ل. هارس جاكسون سنة ١٨٤٠. بعنوان أغنية هيباتيا «Hypatia's Song».

ومن الرموز الكبيرة التي اهتمت بهيباتيا في الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر القس البروتستانتي كنجسلى، الذى كان أحد رواد الرواية التاريخية في القرن التاسع عشر، والذي كتب رواية «هيباتيا» لكى يجسد من خلالها فكرة الإصلاح عن طريق الدين، إذا لم يكن رجاله من المتعصبين، وهو يتلمس جانبا من العذر لشخصية «سيريل» ويحاول تبرئته من تهمة قتل هيباتيا، ويعود بترعته المتشددة إلى نشأته الدينية الصارمة، ويحاول كنجسلى أن يوجد مناخا للوفاق بين النزعة الإنسانية عند هيباتيا، وتعاليم المسيحية ذاتها، وهو يظهر قدرا كبيرا من التعاطف مع شخصية هيباتيا، ونختار هنا إحدى لوحاته التي قدمها غنيمى هلال مترجمة إلى الفرنسية في رسالته، ثم أعاد هو نفسه ترجمتها إلى العربية في دراسة لاحقة في أسلوب ناصع، يقول أثناء حديثه عن صورة هيباتيا في حجرتها المتواضعة بمنزلها الذى يطل من جهة على البحر الأبيض ومن جهة أخرى على متحف الإسكندرية ذى الحدائق الغناء وذى المكتبة التى تحتوى على أربعمئة ألف ألف مخطوطة غارقة فى تأملاتها قبيل استقبالها «أورست» حاكم الإسكندرية الذى عجل بزيارتها هى أولا، عقب عودته من سفر له خارج مصر.

«على كرسى صغير أمام منضدة فوقها مخطوطة كانت تقرأ امرأة فى حوالى الخامسة والعشرين من عمرها، كأنها الإلهة الوصية على هذا المعبد الصغير، ملابسها فى انسجام تام مع بساطة الحجرة، ومع أثائها الكلاسيكى فى ثوب قديم يونانى الطراز، أبيض كالثلج يتدلى حتى قدميها، ويصل حتى أعلى عنقها، وله خاصية ذلك الطراز الصارم الأنيق فى أن الجزء الأعلى منه ينثنى مرة أخرى من الخلف فى شكل نبيقة تغطى هيكل الجذع على حين يدع الذراعين وأطراف الكتفين عريانة، وملابسها خالية من كل حلية سوى عصابتين أرجوانيتين دون الجبهة، وحذاء ذهبى مزركش فى قدميها وشبكة ذهبية تمسك بشعرها من الأمام والخلف، ولايكاد المرء يميز شعرها من الشبكة لونا وتألقا، ذلك الشعر الذى يشبه شعر آلهة أثينا نفسها فى لونه وغزارته وتموجه وملامحها قوية، وذراعاها ويدها بضمة فارعة، وبشرتها ممتلئة متينة لدنة كالفضة لونا، ويبدو فى عينيها الرماديتين الصافيتين حزن عميق، وعلى شفثيها الحادثتين المقوستين فيض من الوعى المقهور . . تدرس وتقرأ وتدون ملحوظاتها حتى ليحسبها الرائي إحدى صور الآثار القديمة أو الرسوم البارزة، ويلحظ المرء شبهها الرائع بحضور آلهة أثينا التى تغطى كل جدران الحجرة . . . هاهى ذى التماثيل محطمة وقد سكنت أصوات الآلهة، ومع ذلك من الذى يقول إن عقيدة الأبطال والحكماء قد ماتت . . إن الجمال لا يمكن أن يموت أبداً.

إن كنجسلى حاول أن يعكس فى روايته حول هيباتيا جوهر نظرتة إلى مشكلات الحياة الاجتماعية فى إنجلترا فى عصره، وجوهر فكرته حول إمكانية قيام إصلاح اجتماعى قائم على المسيحية العقلانية، ومن ثم فقد تعددت روافده فى رسم صورته، انطلاقاً من كتابات المؤرخين، مروراً بأراء الفلاسفة ورجال الدين، وانتهاء بعصره الذى كانت تنعكس عليه أضواء عصر هيباتيا، وقد تميزت رواية كنجسلى كذلك برسم صور متعددة للأوساط المختلفة فى عصر هيباتيا حيث كانت الإسكندرية تزخر بهذه الأوساط، فهناك الوسط الرومانى، وهناك الجماعات اليهودية، وهناك الرهبان الذين فضلوا البعد عن الصراع، فأقاموا الأديرة فى الصحراء الغربية وما يزال بعضها ممتداً إلى الآن، وهناك القساوسة، وجماعات المتعصبين قتلة هيباتيا بزعمامة بطرس، وهناك العناصر اليونانية، وكل أولئك

تنعكس صورهم النابضة الحياة فى رواية كنجسلى - لكن الرواية من ناحية ثانية تزدهم بالآراء الفلسفية التى يعرض لها غنيمى هلال بالتحليل، مثل مفهوم الخير والشر، وخلود الروح، ومفهوم الإله فى المسيحية وفى الأفلاطونية الحديثة، والعقلانية المسيحية، وموقف المسيحية من الجسد، كما تعكس الرواية كذلك الميول الرومانسية الواضحة عند كنجسلى.

أما الشاعر الفرنسى الكبير «لو كنت دى ليل» الذى ثار على المذهب الرومانتيكى سنة ١٨٤٠ وعاب النزعة الذاتية المغرقة فيه، ودعا إلى تجسيد الجمال الموضوعى فى الاتجاه الذى عرف بالبرناسية، فقد قادته تلك النزعة نحو التراث الإغريقى لكى يلتقى بنموذج هيباتيا ويولع به، وقد عالج «لو كنت دى ليل» موضوع هيباتيا فى ثلاثة أعمال، سنة ١٨٤٧، كتب قصيدة «هيباتيا» ثم كتب سنة ١٨٥٨ «حوارية بين هيباتيا وسيريل» ثم عاد سنة ١٨٧٤ ليحول الحوارية إلى مسرحية، وتقف الرسالة بالتحليل أمام الأعمال الثلاثة وتعود ببعض العناصر الفنية فى قصيدة «دى ليل» إلى قصيدة سابقة عليها كتبها «لايراد» حول الآلهة اليونانية، وتعود عناصر أخرى إلى كل من «مينار» و«فورير».

وكما وقفت الرسالة أمام العناصر التاريخية والفلسفية عند كنجسلى الروائى الإنجليزى فى حديثه عن «هيباتيا» جللت العناصر نفسها عند «لو كنت دى ليل» الشاعر الفرنسى، فبينت كيف أن العناصر الجسدية والنفسية ظهرت فى القصيدة على حين اختفت العناصر الجسدية أو كادت فى كل من الحوارية والمسرحية، وفيما يخص التاريخ فقد نجح «دى ليل» فى رصد لحظة أفول الوثنية وتدهور الإمبراطورية الرومانية، وعلى المحور الفلسفى شفت الأعمال عن تأثير الفكر الأفلاطونى والهيلينى على التيار المسيحى فى الإسكندرية.

وفى أعمال «دى ليل» تواجه العالمان الإغريقى والمسيحى، وتذبذب موقف الشاعر فى التعاطف، فعلى حين تبدى قصيدة ١٨٤٧، احترام الشاعر للمسيحية مع عدم اعترافه بالوهية المسيح، فإن الحوارية الوسطى كشفت عن تردده بين المثالية المسيحية والمثالية الإغريقية، وتحسم المسرحية التى كتبت سنة ١٨٧٤ الموقف لصالح الوثنية والفكرة الإنسانية، ويشدد الشاعر من خلال ذلك على التعصب المسيحى

والعنف وهمجية رجال الكنيسة، وهو من خلال إظهار تعاطفه مع الفلسفة الإغريقية يؤسس لفكرته فى الجمال الفنى الذى يرى أنه ينبغى أن يكون هدفا فى ذاته، ويرى أن المثالية الإغريقية حققتة على نحو يضعه إلى جانب ذلك فى خدمة الخير والحقيقة.

وفى القرن التاسع عشر، عرف الأدب الفرنسى كذلك أعمالا أخرى تدور حول هيباتيا، مثل قصيدة مدام لويس كولى (١٨١٠ - ١٨٧٦) التى حملت عنوان: «تجديد الذكريات» وأهدتها إلى صديقة لها كانت عائدة من زيارة مصر، وقد طبعت القصيدة فى ديوان «الذى يوجد فى قلوب النساء» سنة ١٨٥٢، وتبدأ القصيدة بتجميع الرموز المصرية:

مآذن القاهرة ومعابد طيبة

والممالك يمرحون مع الفتيان السمر

والشلالات العظيمة فى الجنوب

وأبو الهول العظيم رابض على صدر الصحراء

والرموز الهيروغليفية تخفى وراءها بعض صفحات من التاريخ

وعندما تصل فى قصيدتها إلى الحديث عن هيباتيا، تصور بشاعة اغتيالها وموقف القس «سيريل» فتقول:

اضربوا .. هكذا قال سيريل

لم يعد العالم إلا حقلا مجدبا

أى طريق فظ يقود إلى السماء

إن الجسد منذ هذه اللحظة قد انتهك

والحب أصبح فسوقا

وإلى جانب مدام لويس كولى، ظهرت رواية «كليموند درول» عن هيباتيا، ومع أن النقاد لم يهتموا بها كثيرا، فقد تعرضت لها رسالة غنيمى هلال، والتقطتها من بين مناخ عصر كثر الحديث فيه فى أوروبا عن الإسكندرية، والصراع اليونانى

المسيحي، وحللت الرسالة مصادر الرواية عند كل من كنجسلى الإنجليزى وشاتوبريان الفرنسى، وأبانت أن موقفها كان يتسم بالتعاطف مع المسيحية لدرجة ترى معها أن المسيحية وحدها هى التى عرفت «الحقيقة».

وتتناثر أعمال أخرى فى الأدب الفرنسى مثل أعمال لويس مينار الذى تعرض لموضوع هيباتيا فى عدة أعمال، وخاصة عند معالجته لأسطورة القديس «سان هيلاريون».

أما «موريس بار» فقد كتب قصة «البطولة الفائقة» حول هيباتيا سنة ١٨٨٥، وكذلك تعرض لها «موريس ماجرى» عندما كتب روايته فى الإسكندرية.

وعلى هذا النحو تنامى موضوع هيباتيا فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى تحت دافع التقدم العلمى الذى شهدته القرن التاسع والذى قاد إلى التقدم الفكرى وشجع على مراجعة وتمحيص الماضى، وأغرى البرناسيين باقتراب أكثر من جماليات الفن الإغريقى، ومن رموزه المشعة فى مجال حرية التفكير والتسامح وسعة الأفق وكلها رموز جسدها هيباتيا، فى مقابل الانغلاق والتعصب والعنف التى جسدها سيريل، وكان الواقع الأوروبى فى حاجة إلى إنعاش هذه الروح الأولى، وإدارة الحوار الفنى العميق حول بواعثها ومعوقاتهما، وأعانتها شخصية هيباتيا على أن يجسد ذلك كله.

وكان أن وقف غنىمى هلال أمام مجمل هذا التراث فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى، ليقدم عنه هذه الدراسة الجامعية العميقة التى تزخر بالقدرة الفائقة على الاستقصاء والجمع والتحليل والمقارنة، كما تشع منها أضواء التحضر العميق. والوطنية المجنحة.

قضايا الموروث النقدي والبلاغي في منظور غنيمي هلال

الدكتور : حسن طبل (*)

... المتأمل في المؤلفات النقدية التي خلفها الدكتور محمد غنيمي هلال تسترعى انتباهه ظاهرتان تستثير كل منهما التساؤل، ولا تخلوان - عند التأمل - من دلالة:

الأولى: أنه رغم كثرة هذه المؤلفات وتعدد اتجاهاتها فإنه - رحمه الله - لم يشأ أن يفرد واحداً أو أكثر منها (كما صنع كثير من أقرانه ومعاصريه) لدراسة موروثنا العربي القديم في مجال النقد الأدبي والبلاغة، بل لقد نشر تأملاته المتعمقة في هذا الموروث، وملاحظاته الواعية حول معطياته (تأصيلاً أو تقويماً أو مقارنة) في السواد الأعظم من تلك المؤلفات..

الثانية: أنه ليس من بين عناوين هذه المؤلفات عنوان واحد يتضمن الإشارة إلى هذا الموروث، الأمر الذي قد يتصور إزاءه من يطالع قائمة هذه العناوين لأول مرة أن قضايا الموروث ومشكلاته لم تخطر لهذا الناقد الرائد على بال!! فإذا ماتسنى له بعد ذلك أن يقرأ هذه المؤلفات غير عابئ - مؤقتاً - بالدلالة المباشرة لعنوان كل منها أدرك أن هذا الموروث هو بمثابة «الغائب الحاضر» في جلّ تلك المؤلفات التي اختار - رحمه الله - لأكثرها توقفاً إزاء النقد العربي القديم، وتأصيلاً لقضاياها، وتأملاً في اتجاهاته عنوان «المدخل إلى النقد الأدبي الحديث» ثم عدل عنه - في قناعة^(١) منذ طبعته الثالثة إلى النقد الأدبي الحديث!

وفي تصوري أن طبيعة رؤية غنيمي هلال لذلك الموروث القديم هي مرد هاتين الظاهرتين؛ ذلك أنه في ظلال المنهج التاريخي المقارن الذي ارتضاه وسار عليه في تلك المؤلفات - لم ينظر إلى هذا الموروث بوصفه «كياناً مستقلاً» يستطاع نقده وتقويمه بالنظر إلى ملامحه أو خصائصه في ذاتها، بل بوصفه «حلقة» في سلسلة النقد العالمي التي تتابعت حلقاتها (وتواصلت بفعل التأثير والتأثر) منذ نقد

(*) أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المساعد بكلية دار العلوم .

أفلاطون وأرسطو في التراث اليوناني القديم حتى أحدث المذاهب النقدية التي انبثقت عن تنوع النظريات الفلسفية والجمالية وتطورها في العصر الحديث .

في ظل هذه النظرة الشمولية التي استوعبت مسار النقد العالمي على اختلاف مراحله وتنوع مصادره التاريخية كانت قناعة ناقدنا بأن تقويم الرؤى والاتجاهات النقدية في تراثنا العربي القديم لا يتحقق في صورته الموضوعية المثلى إلا إذا قمنا بوضع هذه الرؤى والاتجاهات جنبا إلى جنب (كى تكون المقارنة هي أداة التقويم) مع أصولها أو مصادرها في التراث الأقدم من جهة ، وبدائلها أو نظائرها المتطورة في الرؤية النقدية المعاصرة من جهة أخرى ، - هذا ما يقرره غنيمى هلال في مقدمة كتابه «النقد الأدبي الحديث» ؛ فهو يوضح المنهج الذى سار عليه في معالجة النقد العربى القديم (الذى كان على عكس ما يوهم به العنوان محورا أصيلا من محاور تلك الموسوعة النقدية) فيقول (٢) :-

«ونعتقد أننا بعرضنا لاتجاهات النقد اليونانى القديم، وتوضيحنا لأدق خصائصه في الباب الأول من هذا الكتاب قد ألقينا ضوءا لاغنى عنه في الكشف عن جوانب النقد العربى القديم أولا ثم النقد الحديث ؛ وذلك أن دراسة النقد العربى دون شرح أصالة هذا النقد ومبلغ تأثيره بسواه دراسة ناقصة يعوزها الجانب العلمى . . . وفى دراستنا للنقد العربى القديم فى الباب الثانى حاولنا أن نوضح قيمة الجهد الذى قام ببذله نقاد العرب فى مختلف نواحيه وتفصيلاته، ولكن فى ضوء هذا النقد القديم من ناحية، ثم فى ضوء النقد الحديث من ناحية أخرى ولذلك قسمنا هذا الباب . . إلى فصول تتفق نوعا من الاتفاق مع الفصول العامة التى بحثنا فيها فلسفة أرسطو ونظرياته المختلفة ثم حرصنا على أن تتشابه هذه الفصول نفسها مع النواحي التى يعنى بها نقاد العصر الحديث ؛ وذلك كى يسفر هذا التقسيم وما اشتمل عليه من شرح عن قيمة النقد العربى بالقياس إلى النقد القديم من جانب، وإلى النقد الحديث من جانب آخر» .

وعلى أساس هذه النظرة أدرك غنيمى هلال مدى فاعلية الموروث القديم فى دعم الوعي النقدى المعاصر، ومن ثم عالج قضايا هذا الموروث ومعطياته لا باعتبارها «آثاراً متحفية» تستمد أسباب بقائها وتستثير دواعى تأملها من قيمتها

التاريخية فحسب بل باعتبارها بالدرجة الأولى لبنات أصيلة فى ذلك الأساس النظرى كانت غايته فى كل مؤلفاته - كما يصرح^(٣) - هى لفت الأنظار إلى أهمية الإحاطة به، والإلحاح على ضرورة تمثله كى نرسى فى أدبنا العربى الحديث منهجاً نقدياً يتسم بالجدية والأصالة، ولا ينحدر إلى هوة السطحية والجمود.

ومن منطلق هذه النظرة كذلك لم يتوقف غنىمى هلال إزاء ذلك الموروث كى يتعبد فى محرابه أو يتقوقع فى سراديبه كما فعل قوم، ولا ليقوّضه أو يهيل عليه التراب كما حاول آخرون ، وإنما ليقومه تقويماً موضوعياً بمحاولة الكشف عما تحقق فيه من جوانب النضج والأصالة - ومالحق به من شوائب النقص والقصور، مسترشداً فى الكشف عن هذا أو ذاك بما أسفرت عنه الدراسات الجمالية والنقدية - فى التراث العالمى - من نظريات وحقائق، فلقد كان - رحمه الله - على يقين من أن الدراسة المثمرة لهذا الموروث هى تلك التى تكرر جهودها لمثل هذا التقويم ؛ إذ فى الإشادة به - كما يقول - «على إطلاقه دون نقد له أو تقويم لما تضمنه تجاهل للحقائق الأدبية والنقدية فى أدبنا المعاصر نفسه فضلاً عن الآداب العالمية، كما أن وقوف الباحث عند حدود الشرح والإحصاء لهذه الآراء يفقده الأصالة فيعيش بأرائه فى غير عصره عن قصور أو ضيق أفق»^(٤).

ونود - فيما يلى من صفحات - أن نتابع أثر هذه النظرة التى نظر بها غنىمى هلال لتراثنا النقدى والبلاغى القديم فى معالجته لقضاياها، وسوف نقصر هذه المتابعة على أربع من أبرز هذه القضايا وهى:

١ - الوحدة الفنية . ٢ - القديم والجديد .

٣ - الصدق . ٤ - اللفظ والمعنى .

أولاً: قضية الوحدة الفنية

فى ضوء تمثله للوحدة العضوية كما أرسى أرسطو أصولها - قديماً - فى الشعر المسرحى والملحمى، وكما أوضح الرومانتيكيون ملامحها - حديثاً - فى الشعر الغنائى - توصل غنيمى هلال إلى تقرير الحقائق الثلاث التالية: -

الحقيقة الأولى:

إن هذه الوحدة لا تتمثل بحال من الأحوال فى موروثة الشعرى القديم: فلقد كانت القصيدة الجاهلية - كما يقرر (٥) - معرضاً لحشد من الأغراض المتعددة - بل المتنافرة فى بعض الأحيان - التى لا يمكن أن يتحقق مع اجتماعها معنى الوحدة العضوية؛ فلقد كانت تلك الأغراض تتابع على لسان الشاعر عن طريق التداعى النفسى الذى لا يستلزم ارتباطاً من نوع ما سوى ما تبرزه البيئة البدوية وخيال الشاعر، وعلى هذا النهج سارت قصائد الشعراء بعد العصر الجاهلى، أجل إن المحدثين من شعراء العصر العباسى قد حفلوا ببدء القصيدة والانتقال منه إلى الغرض (حسن التخلص) ثم بالخاتمة، ولكن ذلك لم يخرج بالقصيدة العربية عن نطاق التفكك الذى ظل إحدى سماتها البارزة فى تراثنا الشعرى القديم.

وعلى هذا الأساس يوافق غنيمى هلال على ماذهب إليه العقاد عند بمقارنته بين الشعر العربى القديم والشعر الإنجليزى الرومانتيكى، وذلك حيث يقول (٦) العقاد: -

« إنك ترى الارتباط قليلاً بين معانى القصيدة العربية... ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت، وكانت وحدته عندهم القصيدة، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة، والأبيات الإنجليزية موجة تدخل فى موجة لا تنفصل عن التيار المتسلسل الفياض. »

لقد ارتكزت هذه المقارنة لدى العقاد - فى رأى ناقدنا - على إدراكه الحقيقى لطبيعة الشعر العربى من جهة، ووعيه العميق بمفهوم الوحدة العضوية من جهة أخرى ذلك المفهوم الذى حدده العقاد بنفسه حين قال (٧):

«إن القصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصور خاطر أو

خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصور بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة...».

ويعجب غنيمى هلال أشد العجب من عدم إدراك الدكتور طه حسين لمعنى الوحدة العضوية على هذا النحو، وزعمه بناء على ذلك أنها قد تحققت فى شعرنا القديم، وذلك حيث يرد على من قال بافتقادها فى هذا الشعر (قاصداً العقاد فيما يرجح ناقدنا) قائلا^(٨): -

«وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكت وأغرقت فى الضحك... وتفكك القصيدة العربية، واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة يا سيدى من هذه الأساطير التى أنشأها الافتتان بالأدب الأوربى الحديث، والقصور عن تذوق الأدب العربى القديم... ولست أريد أن أبعد فى التدليل على أن الشعر العربى القديم كغيره من الشعر قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت القصيدة ملتزمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشدّه ملاءمة للموسيقى التى تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وإنما أقف معك عند قصيدة «ليد» (التي مطلعها: عفت الديار محلها فمقامها)... وأتحداك وأسألك أن تبين لى من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية؟».

ولا يكتفى ناقدنا - بعد عرضه لهذا رأى - بنفى تهمة الافتتان بالشعر الأوروبى والقصور عن تذوق الشعر العربى القديم عن العقاد وأقرانه الذين سلكوا مسلكه فى تصور معنى الوحدة الفنية فى الشعر - بل يضيف إلى ذلك أن إدراك طه حسين ومن لفّ لفّه لتلك الوحدة على هذا النحو القاصر قد كانت له آثاره السيئة التى انعكست على مسار النقد العربى الحديث - يقول^(٩): -

«وكان فهم الوحدة المعنوية على نحو ما طبقه الدكتور على قصيدة لبيد ذا أثر سيئ: فى النقد فى الجامعات حتى اليوم، ونقله من لم يبذلوا جهداً فى قراءة

الشعر العربى ، والاطلاع على تاريخه ، أو من قصرت وسائلهم فى هذه السبيل ،
فرأوا من اليسير الوقوف عند أقوال يرددونها عن غير علم وأدنى اطلاع .

الحقيقة الثانية:

أنه ليس هناك ظل للوعى بهذه الوحدة فى نقدنا العربى القديم : وقد توقف
غنىمى هلال - تجلية لتلك الحقيقة - لتفسير بعض النصوص النقدية التى يوهم
ظاهرها بأن بعض نقادنا القدماء قد كانوا على وعى بمفهوم تلك الوحدة - من تلك
النصوص ما يذكره ابن رشيق القيروانى (نقلا عن الحاتمى) حيث يقول (١٠) : -

« . . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ،
فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وبأينه فى صنعة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون
محاسنه ، وتعفى معالم جماله . . »

ومنها كذلك قول ابن طباطبا العلوى (١١) : -

«وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما
ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخل . . فإن الشعر إذا أسس تأسيس
فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها . . لم يحسن
نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها
نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ، ودقة معان وصواب تأليف . . »

لقد أورد غنىمى هلال هذين النصين مشيراً إلى أن النظرة (١٢) المتسرعة قد
ترى فى كل منهما دعوة إلى الوحدة العضوية ، فتشبيه القصيدة بخلق الإنسان عند
ابن رشيق (أو الحاتمى) وبالكلمة الواحدة عند ابن طباطبا قد يقود أصحاب هذه
النظرة إلى ترديد القول بأن كلا من الناقلين كان على وعى حقيقى بمفهوم هذه
الوحدة ، أما النظرة المتأنية التى لا تكتفى بالانزلاق فوق سطح التعبير دون سبر
أغواره ، واستكناه دلالاته الحقيقية فى ضوء سياقه - فإنها سوف تكتشف أن الوحدة
التي يدعو إليها الناقدان لا تتجاوز مجرد إيجاد الصلات أو الروابط المعنوية بين
الأغراض أو الأفكار الجزئية - التى لا ترابط بينها أصلاً - داخل القصيدة ، وهذا ما
يتجلى بوضوح - كما يشير ناقدنا - فى صدر النص الذى وردت فيه العبارات التى
نقلها ابن رشيق عن الحاتمى؟ فهو يقول فى بداية هذا النص :

«من حكم النسيب الذى يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا مما بعده من مدح أو ذم متصلا به غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان . . .»
وهو ما يتجلى بوضوح كذلك لدى ابن طباطبا فى قوله بعد النص السابق مباشرة : «ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً»

وفى قوله فى موطن آخر:

«فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه فى فنونه - صلة لطيفة فيخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستمache، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق بالطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متصلا به وممزجا معه».

الحقيقة الثالثة :

أن الوحدة التى عنى موروثنا النقدى القديم بتحققها فى الشعر لم تتجاوز حدود الربط الجزئى - معنويا - بين بعض أجزاء القصيدة : يقول (١٣) غنيمى هلال فى تقرير هذه الحقيقة : « إن نقاد العرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العمل الفنى، بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية أو على ما يقرب منها، وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها اليوم، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل الفنى جملة، وقد ذكروا وجوهاً بيانية تتصل بتنظيم أجزاء القصيدة . . . ولكنهم حوروا فيها كى تساير القصيدة كما ألفوها، فاستحسنوا الاستطراد على نحو ما شرحوا، وهو ضار بنظام الوحدة فى العمل الأدبى، ولم يروا فى أجزاء القصيدة الجاهلية المتنافرة ما يضر بنظام وحدتها . . . ».

ويضيف غنيمى هلال - لتأكيد هذه الحقيقة - أن أبرز صورتين لتحقيق تلك الوحدة التى استحوذت على اهتمام نقادنا القدماء هما:

أ - الربط بين الأغراض المتعددة فى القصيدة، وهذا الربط - كما يصرح - هو

ما أطلق عليه فى حديثهم عن عمود الشعر مصطلح «التحام أجزاء النظم والتأملها». إذ المراد بهذا المصطلح كما يقول: «... أن يتم انتقال الشاعر من كل جزء من أجزاء القصيدة إلى الجزء الذى يليه على نحو جيد وهو ما يسمونه «حسن التخلص... من غرض إلى غرض فى القصيدة الواحدة»^(١٤).

ب - التناسب بين معانى الأبيات المتجاورة داخل الجزء الواحد من أجزاء القصيدة، ولهذا - كما يشير - عاب نقادنا القدماء أبيات الشعر التى لا صلة بين معانيها، وفى ذلك يقول الشاعر:

وبعض قريض القوم أولاد علة

يكد لسان الناطق المتحفظ

وهذا التناسب - كما يقرر - هو ما عناه الجاحظ بمصطلح «القران» الذى نقله عن رؤية الرّجّار، وأوضحه بما حكاه من أن شاعرا قال لآخر: أنا أشعر منك. فقال له: وبم ذاك؟ قال: لأنى أقول البيت وأخاه، وتقول البيت وابن عمه^(١٥).

والواقع أن الباحث المتأمل فى نصوص النقد العربى القديم لا يسعه إلا التسليم بتلك الحقائق الثلاث التى تبلور رؤية غنيمى هلال لمسار تلك القضية فى موروثنا القديم غير أن هناك نقطتين أوردتهما - رحمه الله - فى ثنايا تقريره لتلك الحقائق لا تحظيان - فيما نرى - بهذا التسليم:

الأولى: أن مصطلحى «القران» و«التحام أجزاء النظم...» لم يستخدمهما فى تراثنا القديم للدلالة على الربط المعنوى بين الأبيات (كما يرى ناقدنا) بل لقد كان كل منهما يراد به - فيما أرجح - الائتلاف الصوتى بين ألفاظ العبارة أو العبارات المتجاورة. وهذا ما يبدو جليا بالنسبة لمصطلح «القران» من مراجعة السياق^(١٦) الذى أوردته فيه الجاحظ، ففى صدر هذا السياق يقول الجاحظ:

«ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر وإن كانت مجموعة فى بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه» ثم يستشهد لذلك بتنافر حروف الألفاظ فى قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر

وليس قرب قبر حرب قبر

ثم فى الشطر الأخير من قول الشاعر :

لم يضرها والحمد لله شيء

وانشت نحو عزف نفس ذهول (١٧)

ثم يضيف بعد ذلك بقليل ما يؤكد أن ما يعنيه فى هذا الوطن هو سلاسة النظام الصوتى داخل التركيب فيقول :

وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر : تراها متفقة ملساً، ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية . . سلسة النظام، خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد...».

وبعد أن يذكر مصطلح «القران» الذى ورد على لسان رؤبة بن العجاج يقول: «فهذا فى اقتران الألفاظ فأما فى اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الطاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير...».

كل هذا يؤكد لدينا أن الجاحظ حين أورد هذا المصطلح لم يكن يرمز به إلى الربط المعنوى بين الأبيات بل إلى الائتلاف الصوتى بين الألفاظ، ذلك الائتلاف الذى يكاد الإخلال به لسان الناطق المتحفظ كما قال الشاعر.

وإذا كان هذا الائتلاف هو مدلول مصطلح «القران» فإنه كذلك - فيما نرجح - مدلول مصطلح «التحام أجزاء النظم والتشامها» ويبدو لى أن المرزوقى حين وضع هذا المصطلح من مصطلحات عمود الشعر كان يغترف من معين الجاحظ فى هذا الصدد، ولعله قد صاغه فى ضوء تمثله لما قرره الجاحظ - فى الوطن السابق ذاته - من أن أجود الشعر ما رأيت «متلاحم الأجزاء سهل المخارج» - يقول المرزوقى فى تحديد عيار هذا الالتحام: «فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان فى فصوله ووصوله، بل استمر فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً».

وفى ثانيا شرحه لهذا الالتحام يورد مصطلح «القران» منسوبا إلى رؤية الأمر الذى يدل على أن ما يعنيه هنا هو ما عناه الجاحظ قبله بهذا المصطلح، ولعل مما يؤكد ذلك أن أبيات الشعر التى أوردتها فى هذا الصدد^(١٨) قد وردت كلها لدى الجاحظ فى السياق الذى ورد فيه مصطلح القرآن.

الثانية: فى ثانيا تفسير ناقدنا للنصوص النقدية التى يوهم ظاهرها أن بعض نقادنا القدماء قد أدركوا معنى الوحدة العضوية - رجح أن هؤلاء النقاد قد تأثروا فى تلك النصوص تأثرا خاطئا بأرسطو. هذا ما يقرره حيث يقول^(١٩):

«وتقفنا مثل هذه النصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التى كشف عنها أرسطو ولكن على نحو خاص، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجابة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بعدا كبيرا عما أراده أرسطو...».

والواقع أن إرجاع هذا المسلك الخاص فى فهم وحدة القصيدة إلى تأثير بعض نقادنا القدماء الخاطئ بأرسطو لا يعدو أن يكون مجرد «افتراض» يعوزه الدليل، والأولى إرجاعه - فيما رأى - إلى الواقع الشعرى الذى تعامل هؤلاء النقاد والذى اتخذت فيه القصيدة الجاهلية بتقاليدها المتوارثة وأغراضها المتعددة «أنموذجا» يحتذيه الشاعر، ويقيس إليه الناقد، وإذا كان السبب فى عجز هؤلاء النقاد - كما يرى ناقدنا فى موطن آخر^(٢٠) هو غلبة الشعر الغنائى، فلماذا لا يكون هذا السبب ذاته هو مرد فهمهم لوحدة القصيدة على هذا النحو!؟.

ثانيا - قضية القديم والجديد

لم تظفر قضية من قضايا الموروث من حفاوة الدكتور محمد غنيمى هلال (وكذا من حيز مؤلفاته) بمثل ما ظفرت به قضية القديم والجديد. ولعل ذلك لارتباطها الوثيق بظاهرة «التأثير والتأثر» التى ركز عليها تركيزا لافتا فى تلك المؤلفات من جهة، ولوعيه بمدى خطورة أثرها فى نهضة الأدب وتقدمه أو جموده وتخلفه من جهة ثانية، ثم لإحساسه بأن ما تمخض عنه الصراع حولها فى ذلك

الموروث قد كان بمثابة المحور الذى دارت حوله جل قضاياها واتجاهاته النقدية من جهة ثالثة . .

لقد حدد ناقدنا فى غير موطن من مؤلفاته ملامح الصورة المثلى أو المثمرة للصراع بين قطبى هذه القضية فى أى أدب من الآداب، فتلك الصورة فى نظره هى تلك التى ينطلق فيها التجديد فى الأدب من قاعدة الوعى بالقديم وتمثله خير تمثّل، ثم تمحيصه تمحيصاً دقيقاً لاستخلاص عناصر أصالته والعمل فى ضوء المحافظة عليها على إخصابه وسد وجوه النقص فيه عن طريق التأثر الرشيد بالجدید النافع فى الآداب الأخرى - يقول موضعاً كيف تتم نهضة الأدب وتقدمه ومسايرته للعصر (عن طريق هذه الصورة): -

« وطبيعى ألا يتاح مثل هذا التجديد إلا للصفوة من أبناء الأدب القومى وهم الذين يخرجون من نطاق أدبهم، تلبية لحاجتهم الفكرية والفنية أينما وجدت، وهم بذلك يكشفون لمواطنيهم عن القيم الفنية والفكرية التى تعوز أدبهم، ويعيدون النظر فى قيمة ما ورثناه من أدبنا فى هذا الضوء الرحيب العالمى الشامل، وما داموا يدعون إلى قيم جديدة فلا مناص لهم من تبيان ما يعوز الأدب القديم من هذه الناحية التى يدعون إليها، وهم يقفون على القيم الصالحة فيه، ويضيفون إليها ما يكملها. فصلتهم بقديمهم لا سبيل إلى قطعها، ولكن واجبهم نحو تراثهم يحملهم على دوام النظر فيه، والكشف عن مواطن النقص به، لا يقصدون - طيبة - من وراء ذلك إلى التشهير به أو هدمه، ولكن إلى إغنائه والنهوض به فليس القديم سوى ارتكار أو نقطة بدء» (٢١).

على أساس وعيه بطبيعة هذه الصورة المثلى للتجديد وإدراكه لدورها الإيجابى المؤثر فى تطور الآداب - راح غنىمى هلال يصب سخريته اللاذعة على كل من أعداء التجديد وأدعيائه، أما الأولون فلأنهم إذ يريدوننا أن نبقى فى دائرة القديم لأن فى الجديد خطراً عليه وقضاء على تقاليده - إنما يخالفون سنة التطور - ويغفلون - لكسلهم العقلى - عن طبيعة سير الآداب جميعاً، إذ لا انطواء لأدب على نفسه وقد أثبتت تواريخ الآداب كلها أن عصور نهضاتها هى تلك التى تنطلق فيها تطلب المزيد والغناء من غيرها - وأما الآخرون فلأنهم إذ يتنكرون للقديم،

وينكرون أى فضل له إنما يغفلون حقيقة أن التجديد المثمر لا يعنى قطع الصلة نهائيا بالقديم، وأن أى محاولة للتجديد لا تركز على دعائم القديم لا تعدو أن تكون بناء متصدعا على غير أساس، فالشعراء والكتاب الذين يتأثرون بآداب أخرى غير أدبهم دون الإحاطة بهذا الأدب والوعى بخصائصه، واستكمال ثقافتهم الأدبية فى لغتهم الأصلية إنما يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى، وتفقدتهم لغتهم القومية كما يفقدتهم أدبها فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه، ومن الخطأ الاستشهاد بأمثال هؤلاء على ضرر التأثير والتأثر المتبادلين بين الآداب أو إنكاره، وهل يمكن أن نستدل على ضرر الدواء بمن يسيئون فى استعماله فيصبرونه سماً وهو فى الحقيقة ترياق؟... (٢٢).

من زاوية هذه الرؤية الثاقبة أشار غنيمى هلال فى غير موطن من مؤلفاته إلى أن قضية القديم والجديد لم تؤت ثمارها المرجوة فى موروثنا العربى القديم، وذلك لانحراف الصراع حول طرفيها عن مسار تلك الصورة المثالية التى كانت ولا تزال هى ركيزة النهضة وأساس التطور فى كل أدب من الآداب العالمية، فلقد كان الاتجاه السائد فى هذا الموروث هو الإعجاب بالقديم والتشبث به، والحرص على استقرار أعرافه، والدأب على اجترار رسومه وتقاليده، والنظر بعين الارتياب والحذر إلى كل نزعة تجديدية تطرأ عليه «فقد كان أكثر الكتاب - وتبعهم النقاد - يسيرون على نهج السابقين، فمنهم المقلدون ومنهم المحتذون لهم فى التجديد، وكان كثير منهم يصعب عليه قبول خيال جديد لم يأت عن القدماء... وقد ظل حب القديم مسيطراً على نزعات الكتاب والنقاد بعامة على الرغم من دعوة بعضهم إلى التحرر والإنصاف (٢٣)».

وقد عزا ناقدنا إلى ذلك المسلك السلبي الذى سلكه الصراع بين القديم والجديد فى ذلك الموروث كثيراً من مظاهر الجمود أو التخلف التى كان لها أثرها فى تعويق مسيرته نحو التقدم والنهوض سواء فى مجال الإبداع أم فى مجال النقد... من تلك المظاهر:

أ - انعدام التجديد فى مجال الأجناس الأدبية:

فى ظلال سيطرة روح الإعجاب بالقديم والاعتزاز به كان من الطبيعى أن

تأصل نزعة التقليد، ويسود الاتجاه إلى محاكاة القدماء واحتذاء مناهجهم في الإبداع الأدبي، ومن ثم ظلت القصيدة الجاهلية بصورها وقوالبها ونهجها المتوارث هي - بعد مضي عصرها - النموذج الذي يحتذيه الشعراء ويقيس إليه النقاد، ولهذا السبب ظلت دائرة الإبداع الأدبي الأثير في موروثنا العربي القديم محصورة في قالب الشعر الغنائي، ولم تكد تخرج موضوعات هذا الشعر عن تلك الأغراض التقليدية التي طرقها الشعر الجاهلي من مديح وهجاء وفخر ورثاء ووصف... إلخ تلك الموضوعات التي يتشابه أدبنا العربي القديم في كثير منها مع الأدب الكلاسيكي، ذلك التشابه الذي يرجع - كما يشير ناقدنا - إلى انطلاق كلا الأدبين من قاعدة محاكاة الأقدمين^(٢٤).

وإذا كان رجحان كفة القديم في موروثنا القديم قد أدى إلى غلبة الشعر الغنائي فإن ذلك قد أدى بدوره - كما يقرر غنيمي هلال في غير موطن - إلى عجز نقادنا القدماء عن الإفادة من نظرية المحاكاة في التراث الإغريقي بعد ترجمته إلى العربية، ولهذا السبب نفسه لم يحفل نقدنا العربي القديم بدراسة بعض أجناس أدبية عربية كان يمكن أن تقوم مقام القصة في الآداب الأخرى كالمقامة والأدب القصصي الذي لم يكن يرقى في منظور هذا النقد إلى مكانة الأدب الرفيع، وقد يكون من دواعي الغرابة كما يقول: «أنا في العصور السالفة قد أثرنا بهذا الأدب القصصي في الآداب العالمية أكثر مما أثرنا بشعرنا الغنائي الذي كان الجنس الأدبي الأثير الغالب على أدبنا قبل العصر الحديث^(٢٥)...».

ب - المحافظة على معاني الشعر القديم:

وإذا كان الإعجاب بالقديم والحرص على احتذاء تقاليده قد أدى إلى التزام الشاعر المحدث - في موروثنا العربي - بالأغراض الشعرية التي طرقها أسلافه القدماء فإنه قد أدى في الوقت ذاته إلى دورانه في فلك المعاني الجزئية التي تردت على ألسنتهم في كل غرض من تلك الأغراض - ومن ثم أصبحت تلك المعاني لكثرة تردها وتواردها على الألسنة بمثابة أعراف ثابتة لا يحسن من الشاعر تجاوزها أو الخروج عليها، ولا يطالب بالتجديد أو الابتكار إلا في طرائق إخراجها وصور التعبير عنها.

من منطلق هذه المحافظة - كما يقرر غنيمى هلال - جعل نقادنا القدماء عدم مخالفة العرف السائد فى نطاق المعانى الجزئية شرطاً من شروط «عمود الشعر»، وعلى هذا الأساس يعيب الأمدى قول البحترى:

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن فى أعقاب وصل تصرما

وذلك لأن المؤلف فى الشعر الجاهلى أن البكاء يشفى من الشوق ولا يزيد منه. وعلى هذا الأساس كذلك عيب قول كثير عزة:

خليلى هذا ربع عزة فاعقلا

قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

لأن الإبل لا تعقل إلا إذا نزل صاحبها عنها، وفى هذا النزول مخالفة للعرف السائد لدى الشعراء الجاهليين، فلقد كان هؤلاء الشعراء يقصدون الديار والأطلال للوقوف عليها وهم على ركائبهم دون نزول عن مطيهم، فكان الشاعر يقول «قفا» أو «قفوا» إذا صادف الأطلال فى طريقه، فإذا اضطر إلى أن يعرج عليها فى مسيره قال «عوجا» أو «عوجوا» (٢٦).

كما يلاحظ ناقدنا أن انحسار التجديد عن مجال المعانى وانحصار دائرته فى نطاق الصياغة أو الصورة اللفظية قد ارتبط به أو ترتب عليه بالأحرى تسليم كثير من نقادنا القدماء بأن الأولين قد استنفدوا المعانى واستغرقوا القول فيها، فلم يترك الأول للآخر شيئاً ولم يعد للشاعر المحدث فى هذا المجال إلا أن يلتقط الفتات من موائد هؤلاء الأقدمين (٢٧)!!

وقد أشار غنيمى هلال فى غير موطن إلى أن التزام الشاعر المحدث بمعانى سابقه - أو إلزامه بها - قد كانت له آثاره السلبية التى انعكست على مسار قضية السرقات فى موروثنا القديم - فلقد كان نقادنا القدماء كما يقول: «ينصرفون إلى التنبيه على تلاقى الشعراء والكتاب فى المعانى والصور الجزئية فى نطاق الأدب القومى، ويتصيدون وجوه الشبه بدون اعتماد على قرائن تاريخية، ويعيبون تلاقى اللاحق مع السابق فى المعانى الجزئية وأخذها لها عن سابقه (٢٨) ...».

والواقع أننا إذ نسلم مع ناقدنا بأن دعاوى السرقة فى موروثنا القديم قد تركزت حول المعانى الجزئية نتوقف فى التسليم بما يقرره من أن هذه الدعاوى كانت تنحو دائماً نحو النيل من الشاعر اللاحق والغرض من أصالته، إذ بتأمل استخدامات مصطلح السرقة فى هذا الموروث يتبين لنا أنه لم يكن مصطلحاً للذم على إطلاقه كما قد توحي دلالاته المعجمية، ولكنه كان مصطلحاً عاماً أطلق على ألوان متباينة من الأخذ، فبينما كان يراد بالسرقة أحياناً تقويض أصالة الشاعر والتهوين من شاعريته، ورميه بالخمول والعجز، كان يراد بها فى أحيان أخرى تبرير أخذه من سابقه بإثبات أصالته، والإشارة إلى أن أخذه لم يكن مجرد أخذ مباشر أو نقل حرفى، أى أنه فحسب إنما (احتذى) أشعار هؤلاء السابقين، واتخذ منها مواد أولية لصناعته، ثم أتقن صنعها، وأجاد صوغها وتصويرها فى أشكال فنية خاصة لا تنسب إلا إليه ولا تحسب إلا له (٢٩).

على هذا الأساس لم يجد أحد شعرائنا الأقدمين (الأخطل) غضاضة فى استخدام لفظ السرقة حين قال: «نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة» (٣٠)، وعلى هذا الأساس كذلك لم يعب نقادنا القدماء تناول الشاعر لمعانى سابقه ما لم يكن هذا تناول ضرباً من ضروب التقليد المحض والاجترار المباشر، يتجلى ذلك على سبيل المثال - فى قول ابن طباطبا العلوى:

«وإذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه» (٣١)، وفى قول أبى بكر الصولى دفاعاً عن الشعراء المحدثين:-

«إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، ويتتبعون كلامهم وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده» (٣٢).

ج- سيطرة روح التقليد على دراسة الوجوه أو الصور البلاغية:

ولتوضيح هذه الظاهرة يقارن غنيمى هلال بين موقف أرسطو وموقف النقاد والبلاغيين العرب من تلك الوجوه أو الصور، إذ بينما نظر إليها أرسطو بوصفها أدوات ووسائل يلجأ إليها الشعراء والكتاب لاستثمارها فى ابتكار المعانى وتجلية الأفكار والحقائق عن طريق الخيال - نظر إليها هؤلاء من منطلق افتتانهم بالقديم

باعتبارها من مآثورات «العرف اللغوى» الذى لا يحسن من الشاعر المحدث تجاوزه أو الإتيان بما يعارضه، وعلى هذا الأساس قام بعض هؤلاء النقاد بخصر الصور التشبيهية التى جرى عليها الشعراء الأقدمون حسب طريقتهم فى التخيل يريدون بذلك أن يجعلوا منها ما يشبه السنن التى ينبغى أن يحتذيها الشعراء المحدثون (٣٣)، «فلقد كانت العرب - كما يذكر بعضهم - تشبه الجميل الباهر الحسن بالشمس، وتشبه المهيب الماضى فى الأمور بالسيف، وتشبه العالى الهمة بالنجم والحليم بالجبل، وتشبه عين المرأة والرجل بعين الظبية أو البقرة الوحشية، والأنف بالخاتم والشعر بالعناقيد، والعنق بإبريق الفضة، والساق بالجمار

ومن ثم فعلى الشاعر الحاذق - كما يصرح أحدهم - أن يمزج بين هذه المعانى فى التشبيهات لتكثر شواهدا، ويتأكد حسنهما، ويتوقى الاقتصار على ذكر هذه المعانى التى يغير عليها دون الإبداع فيها والتلطيف لها لئلا تكون كالشئ المعاد المملول».

لقد كان لهذه النظرة - كما يقرر ناقدنا - أثرها فى سيطرة التقليد على دراسة المعانى والوجوه البلاغية فى موروثنا القديم، وكان الخطر فى دراستها - بهذه الروح - أسوأ من تركها جملة، وقد تعرضت البلاغة القديمة فى أوروبا لمثل هذه المحنة تمامًا، إذ جعل البلاغيون من وجوهها نماذج تحاكى لا وسائل فنية تعين على الأصالة وتنهض بالأدب حتى جاء الرومانتيكيون ومن يليهم إلى عصرنا، فأدمجوا البلاغة القديمة فى علم أوسع شأنًا وأعظم خطراً هو علم الأسلوب الحديث، وفيه اتسعت النظرة وعنى بالوجوه الجمالية التى ساعدت على صدق الكاتب وأصالته وشملت ميادين فسيحة لم تكن لتخطر للبلاغيين من قبل على بال (٣٤).

ثالثاً - قضية الصدق

فى خاتمة مقال بعنوان «القرآن وصدق الأداء فى الشعر» يقول غنيمى هلال فى بيان مدى حاجة الشعر إلى الصدق بمعنييه (الواقعى والفنى):

«وكبار النقاد فى العالم منذ أرسطو حتى اليوم يحثّون الصدق لا من أجل الخلق وأثره فى المجتمع فحسب، بل من أجل تقدم الشعر نفسه، فأقوى الشعر فى الأداء هو ما صدقت فيه العاطفة، وصدق فيه فكر قائله، وليس من باب المصادفة

أن تكون أسمى القصائد من الناحية الفنية هي التي اعتمدت على تجارب عبر عنها الشاعر في صدق نفسى وإخلاص فكرى وشعورى، وقد أخذ نقادنا المحدثون وكثير من شعرائنا المجددين بهذا المبدأ، فساد التعبير عن التجارب، ومات شعر المديح أو كاد، كما كثر التعبير عن الوجدان الاجتماعى إلى جانب الوجدان الفردى الصادق (٣٥)

وفى موطن آخر يقول :

«لايستطيع فنان أداء رسالته إلا بالتزام الصدق الواقعى على حسب ما يراه أو يفكر فيه كما يعتقده أو ما يشعر به، ثم بالتزام الصدق الفنى بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع فى تصويرها إلى ذات نفسه لا إلى ما حفظ من عبارات وسرق من جمل (٣٦)»

فى ظل هذا التصور تناول ناقدنا بالتأمل والتمحيص طبيعة النظرة إلى «الصدق» فى موروثنا الإبداعى والنقدى، وذلك من خلال مناقشة المواقف الثلاثة (٣٧) التالية :

الموقف الأول : اتخاذ الصدق معياراً لجودة الشعر :

ويتمثل هذا الموقف فى ترفع طائفة من شعرائنا الأقدمين عن المدح بعد أن صار أداة للتكسب وصار مزلة إلى الكذب ووسيلة للحط من قدر الشاعر والشعر- من هؤلاء الشعراء جميل بن معمر وعمر بن أبى ربيعة وعباس بن الأحنف ويحيى ابن نوفل الحميرى الذى يفتخر بهذا المسلك فيقول :

فلو كنت ممتدحاً للنوال فتى لامتدحت عليه بلالا

ولكننى لست ممن يريد بمدح الرجال الكرام سؤالا

على أن هناك من الشعراء الذين طرخوا غرض المديح من مال إلى تحرى الصدق ونظر إليه باعتباره معياراً لجودة الشعر، ومن هؤلاء حسان بن ثابت الذى يقول فى ذلك :

وإن أشعر بيت أنت قائله

بيت يقال إذا أنشدته صدقا

وقد تبنى هذا الموقف طائفة قليلة من نقادنا الأقدمين الذين ترددت على ألسنتهم مقولة «خير الشعر أصدقه» ومن ثم ألزموا الشاعر بضرورة تحرى الحقائق واعتماد المعانى التى تجرى من العقل على أساس صحيح، وأوجبوا ترك الإغراق والمبالغة، والبعد عن العبارات الطلية التى تزين الباطل وتصور الكذب، وقد قسم بعضهم الشعر على أساس هذا الموقف إلى أربعة أصناف: ف شعر هو خير كله وهو شعر الزهد والمواعظ، وشعر هو ظرف كله وهو شعر الأوصاف والتشبيهات، وشعر هو شر كله وهو شعر الهجاء وشعر يتكسب به وهو الشعر الذى يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها.

غير أن هؤلاء النقاد - كما يقرر ناقدنا تعليقا على هذا الموقف - لم يفرقوا بين صدق الواقع وصدق التصوير، إذ انحصر مفهوم الصدق فى نظرهم فى حدود الالتزام بما يقره العقل وما تفرضه القيم الدينية أو الخلقية. ومن ثم كانت دعوتهم إلى هذا الصدق خافطة ضئيلة الأثر سواء فى مسار الإنتاج الأدبى أم فى مسار النقد.

الموقف الثانى: إيثار الإغراب أو الإبداع على الصدق:

وقد كان هذا الموقف - كما يصرح غنيمى هلال فى غير موطن - هو الاتجاه السائد فى تراثنا القديم سواء لدى الشعراء المبدعين أو النقاد المقومين، أما الشعراء فلأن أغلبهم قد مال إلى التكسب بشعر المديح - وهو أكثر الأغراض الشعرية ذيوعا آنذاك - فعمدوا - من ثم - إلى إرضاء ممدوحيههم فأضفوا عليهم صفات كمال ليست فيهم، وبالغوا فيما لهم من فضائل، وبرءوهم مما فيهم من معائب، فزيفوا الحقائق وحادوا عن جادة الصدق طلبا للمنفعة الخاصة.

وأما النقاد فلأنهم قد جاروا الشعراء فى هذا الاتجاه، فأخذوا يعلمونهم وسائل نيل الخطوة عند ممدوحيههم، ويعمدون إلى تلقينهم وسائل الإبداع والإغراب لا إرشادهم إلى مدح الفضائل والإشادة بالأبطال، وعلى هذا الأساس عاب بعضهم قول الأحوص فى ممدوحه:

وأراك تفعل ما تقول وبعضهم

مذق اللسان يقول مالا يفعل

لأن الملوك - كما يقولون - لا تمدح ما يلزمها فعله كما تمدح العامة؛ إذ لا يلزمهم الوفاء بما يقطعون على أنفسهم من عهد!! وعلى هذا الأساس كذلك عابوا قول الأعشى في المدح:

ويأمر للممدوح كل عشية

بقت وتعليق فقد كان يسنق

لأن الأمر بإطعام الفرس - على حد تعبيرهم - مما لا تمدح به الملوك!! ولم يلتفت هؤلاء النقاد - كما يشير غنيمي هلال - إلى أن الأعشى ربما أراد أن يصف أمرا واقعا من ممدوحه، وهو أنه كان يعطف على الحيوان ويرعاه، وتلك - ولا شك - صفة محمودة تنم عن عظمة خلقية في رعاية ذلك الملك لما يحقره غيره عادة ممن عرت قلوبهم من الرحمة.

في إطار هذا الموقف : دعا نقادنا القدماء إلى ما أسموه «شرف المعنى» واتخذوه مبدأ من مبادئ عمود الشعر، فالمتبع لحديثهم عن هذا المبدأ يجد أنه مرتبط بميل هؤلاء النقاد إلى الإبداع أو الإغراب الذي سيطر به التقليد على الأصالة والصدق، فشرف المعنى في نظرهم لا يتحقق إلا إذا قصد الشاعر - حين يمدح أو حين يصف - إلى اختيار الصفات المثلى بحيث يَصُور الممدوح أو الموصوف على خير ما يؤلف من الصفات دون مبالاة بالواقع أو مراعاة لما يتطلبه صدق الموقف وهم - لذلك - يستجيدون وصف الفرس لدى امرئ القيس بأنها سريعة العدو دون أن يستحثها راكبها حين يقول:

على سابح يعطيك من قبل سؤله

أفانين جرى غير كز ولا واني

ويفضلون ذلك على وصف الشاعر نفسه لخيل البريد بأنها لا تجرى إلا إذا ضربها راكبها بالسياط أو العصي. مع أن امرأ القيس صادق في الحالين؛ إذ إنه في الحال الأول يصف فرسا كريما، وفي الثانية يصف خيل البريد كما كانت عليه!!

وهم يرون نتيجة لهذا المبدأ من مبادئ عمود الشعر - أن قول الشاعر فى مدح زين العابدين بن على بن الحسين بقوله:

يُغْضِي حَيَاءً وَيُغْضِي مِنْ مَهَابَتِهِ

فَمَا يَكْلِمُ إِلَّا حِينَ يَنْتَسِمُ

أقل فى الجودة من قول أبى نواس فى المدح:

وَأَخَفْتُ أَهْلَ الشَّرْكَ حَتَّى أَنَّهُ

لَتَخَافُكَ النَّطْفُ التِّى لَمْ تُخْلَقْ

وجلى - كما يصرح ناقدنا - أن البيت الأول أجود وأصدق، ولكنه - فى نظرهم - دون البيت الثانى، لأن فى بيت أبى نواس دليلاً على المهابة ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب!!

وفى ظل سيادة هذا الاتجاه ذهب أكثر نقادنا القدماء إلى أن الشاعر لا يتقيد بصدق أو كذب، بل إن مقياس براعته هو اقتداره على جودة التعبير وحسن الصياغة، وهذا ما يبدو جلياً فى قول أحدهم «قدامة بن جعفر»: «إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين - بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً، ثم يذمه بعد ذلك ذمّاً حسناً - غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم» ولو أن قدامة ومن لف لفه فى استجادة مثل هذا التناقض قد قيدوا ذلك بتصوير الموقف موضوعياً من وجهتى نظر مختلفتين كما يفعل مؤلفو المسرحيات والقصص مثلاً فى تصويرهم الموقف من وجهات نظر شخصياتهم المختلفة لما تنافى ذلك مع الصدق فى ذاته، ولكنهم أطلقوا العنان فى عدم الاحتفال بقيمة الصدق الواقعى. بل إنهم - كذلك - لم يلتفتوا إلى قيمة الصدق الفنى أى أصالة الشاعر فى تعبيره ورجوعه فيه إلى ذات نفسه لا إلى العبارات التقليدية أو الصور التراثية المحفوظة، إذ إن كثيراً من هؤلاء النقاد قد أخذوا - فى غفلة عن قيمة الصدق بهذا المعنى - يلقنون الشعراء والكتاب كيفية السطو على معانى السابقين أو بالأحرى على طرائقهم فى التعبير عنها وإرشادهم إلى إطفاف الحيلة لهذا السطو حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وذلك عن طريق نقلها إلى غرض آخر أو إلى جنس أدبى غير الجنس الذى وردت فيه!!

ومن هذا المنطلق مال أكثر نقادنا القدماء إلى ترجيح القول بأن المبالغة أو الغلو أو الإغراق (وهي في نظرهم وسائل للكذب) هي أفضل في الشعر من تحرى الحقائق أو «الاقتصار على الحد الأوسط»، وقد ردّدوا في تأييدهم لهذا الترجيح مقولة «أحسن الشعر أكذبه» التي أسندت لديهم إلى أرسطو حيناً وإلى قدماء اليونانيين حيناً آخر. وقد توقف غنيمي هلال وهو بصدد عرض هذا الموقف لتجلية حقيقتين:

الأولى: أن مقولة «أحسن الشعر أكذبه» غير صحيحة الإسناد إلى أرسطو لأن أرسطو حين تحدث عن المبالغة في كتابه «فن الشعر» لم يكن يقصد المبالغة في الشعر بل في الخطابة، ولأنه في هذا الحديث - من جهة أخرى - لم يكن يعنى مطلقاً المبالغة التي تصل إلى حد تزيف الحقائق، وإنما عنى تلك المبالغة التي توحى عن طريق التصوير بقوة المعنى في نفس قائله مع بقاء هذا المعنى - في ذاته - صحيحاً، وهذا يختلف تمام الاختلاف عن موقف نقادنا القدماء الذين قبلوا المبالغات الشعرية وامتدحوها على الرغم من أن في كثير منها تزيفاً للمعاني وتشويهاً للحقائق (٣٨).

الثانية: أن المبالغة أو الإغراق أو الغلو على إطلاقها - لاتنافى الصدق «وقد كان تصور التنافى بينهما في موروثنا القديم هو - كما رأينا - أساس رفضها في إطار الموقف السابق وقبولها في إطار هذا الموقف»، ومن ثم فإن الصواب - كما يقرر ناقدنا - «أن نقبل هذه الوجوه أو نرفضها على أساس الصدق، فإذا لم تزيف الحقائق ولم تصور غير الواقع ولم توهم الباطل كانت مقبولة، بل قد تكون دعامة الصدق الفني لتصوير المعنى وإثارة الفكر والخيال، فقد يلجأ الشاعر إلى المبالغة لتصوير أعماق المواقف العاطفية التي يحسها حقيقة، والتي يعجز - بدون تلك المبالغة - عن الإفصاح عنها، كقول قيس بن الملوّح على سبيل المثال:

لو ان لك الدنيا وما عدلت به

سواها وليلى بائن عنك بينها

لكنك إلى ليلي فقيراً وإنما

يقود إليها ود نفسك حينها

لأن قيمة ليلي عنده فوق كل القيم، والحبيب الصادق قد يفدى حبيبه بنفسه... وقد تؤدي المبالغة معنى لا يقوم غيرها فيه مقامها، وهي لا تنافي الصدق متى لوحظ في هذه الحالة سياق المعنى والغرض منه كقوله تعالى: ﴿قل لو أنتم تملكون خزائن رحمة ربي إذا لأمسكنكم خشية الإنفاق...﴾ فخزائن الله لا تنفذ، والإنسان يمسك عادة من الإنفاق خشية النفاق، ولكن هؤلاء قد نزل منهم البخل منزلة الطبع الذي لا يعقل ولا مجال فيه للعقل، فلذا فرض في حقهم هذا الفرض المحال في ذاته، ولكنه يعطى أوضح صورة لطباعهم تلك» (٣٩).

الموقف الثالث: التأرجح بين إثارة الصدق وإثارة الإبداع: ويتمثل هذا الموقف - كما يصرح غنيمي هلال (٤٠) - في نظرة عبدالقاهر الجرجاني إلى التخيل؛ إذ على الرغم من ذهاب عبدالقاهر (متأثراً بخلط أرسطو وابن سينا بين الخيال والوهم) (٤١) إلى أن التخيل هو لون من ألوان الإيهام بالكذب وإشارته الصريحة بالتالي إلى التقابل بين المعاني التخيلية والمعاني الصادقة (٤٢) - فإنه لم يسلك إزاء هذا التخيل - في ثنايا تناوله لأمثله - مسلكاً واحداً، بل لقد نفر منه وآثر الصدق عليه حيناً، وأعلى من شأنه وأشاد بقيمته في تمثيل المعاني وفنية التعبير حيناً آخر!! فهو - أولاً - يوازن بين الموقفين السابقين ويسوق الحجج التي ترددت على السنة سابقه في تأييد كل منهما فيقول:

«فمن قال: «خير الشعر أصدق» كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى، وآثره أبقي، وفائده أظهر، وحاصله أكثر، ومن قال «أكذبه» ذهب إلى أن الصنعة إنما يمتد باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخيل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل... ثم يعلن رأيه في إثارة الصدق على الكذب أو التخيل فيقول: والعقل بعد على تفضيل القبيل الأول وتقديمه وتفخيم قدره وتعظيمه، وما كان العقل

ناصره والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه وقد قيل، الباطل مخصص وإن قضى له والحق مفلج وإن قضى عليه» (٤٣).

غير أن هذا الموقف الذى يدل صراحة على نفور عبدالقاهر من التخيل لم يدم لديه طويلا، ذلك أنه عاد إلى إطراء التخيل والإشادة بأمثلته الشعرية فى غير موطن من كتابه «أسرار البلاغة»، فهو - على سبيل المثال - يقول بعد أن يورد طائفة من تلك الأمثلة:

«وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين فى هذا الفن نكت ولطف وبدع وطرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء» (٤٤).

ويشير غنىمى هلال إلى أن عبدالقاهر الجرجاني فى هذه النظرة الأخيرة إلى التخيل قد سلك ذات المسلك الذى سلكه جل نقادنا القدماء الذين آثروا الإبداع أو الإغراب على الصدق (٤٥)، وهذا ما يبدو جليا فى استحسانه قول أبى طالب المأمونى فى مدح بعض وزراء بخارى (وهو من أمثلة التخيل عن طريق التعليل فى نظره):

لا يذوق الإغفاء إلا رجاء

أن يرى طيف مستميح رواحا

وهذا - كما يقرر ناقدنا - تعليل بما هو غير معروف ولا مألوف وبما هو بعيد عن الصدق ولكن عبدالقاهر يفضل على قول قيس بن الملوح:

وإنى لأستغشى وما بى نعسة

لعل خيالا منك يلقى خياليا

وهذا التفضيل دليل على أن الإغراب عنده - فى هذا الموطن - خير من الصدق النفسى أو الواقعى (٤٦).

وجدير بالذكر أن الدكتور غنىمى هلال عند تناوله لموقف عبدالقاهر الجرجاني من قضية الصدق لم يتوقف لمحاولة الكشف عن سبب تأرجحه بين الصدق والكذب أو بين الحقيقة والتخيل. ولعل هذا السبب - فيما نرجح - هو

إحساس عبدالقاهر بالخرج من نسبة التخيل - فى ضوء مفهومه عنده - إلى الصور الفنية فى القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، ولعل فى نظره إلى الاستعارة وإلى طبيعة دورها الفنى - فى ثنايا حديثه عن التخيل - ما يدعم هذا الترجيح.

لقد صرح عبدالقاهر فى صدر حديثه عن التخيل بأن الاستعارة لا تدخل فى حوزته، وذلك لأن المستعير على حد عبارته «لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبر، على خلاف خبره، وكيف يعرض الشك فى أن لا تدخل للاستعارة فى هذا الفن وهى كثيرة فى التنزيل على ما لا يخفى : كقوله عز وجل : ﴿واشتعل الرأس شيباً﴾ إذ لاشبهة فى أن ليس المعنى على إثبات الاستعمال ظاهراً وإنما المراد إثبات شبهه . . . وكذا قوله ﷺ : «إياكم وخضراء الدمن» معلوم أن ليس القصد إثبات معنى ظاهر اللفظين ولكن الشبه الحاصل من مجموعهما وذلك حسن الظاهر مع خبث الأصل (٤٧).

ولعلنا نلاحظ أن العبارات الأخيرة فى هذا النص تكاد تقطع بأن الوازع الدينى لدى عبدالقاهر هو أساس هذا رأى الذى يسوقه ويحاول جاهداً تبريره فكأنه قد أحس بالخرج باعتباره أحد المتكلمين الأشاعرة من إدراج الاستعارة - وهى كثيرة فى التنزيل - فى حيز التخيل الذى يقترب فى نظره بالإيهام والكذب والقياس الخادع، فهو فى هذا الموقف كما يقول الدكتور شكرى عياد «... أبعد ما يكون عن صفة البليغ، وأقرب ما يكون إلى صفة المتكلم، فهو مع النظرة المنطقية إلى العمل الشعري - حريص كل الحرص على أن ينظر إلى المعانى من جهة الصدق والكذب لا من جهة حسن الصورة ..» (٤٨).

أما حينما تخلى عبدالقاهر عن هذه النظرة الكلامية وأخذ فى تحليل بعض الشواهد الفنية للتخيل فإنه يصرح فيما يشبه أن يكون نقضاً لرأيه السابق - بأن للتخيل دوره فى الوظيفة الفنية لبعض الاستعارات وهذا ما يتجلى - على سبيل المثال - فى قوله تعليقا على الصورة الاستعارية فى قول أبى نواس :

إن السحاب لتستحي إذا نظرت

إلى نذاك فقاسته بما فيها

«يوهمك بقوله : «إن السحاب لتستحي» أن السحاب حى يعرف ويعقل،

وأنه يقيس فيضه بفيض كف المدوح فيخزى ويخجل، فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعههم والتخيلات التى تهز المدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق . . . كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور . . . » (٤٩).

والأمر الجدير بالملاحظة فى هذا المقام هو أن صور التخيل الفنية التى عنى عبدالقاهر بتحليلها والإشادة بقيمتها فى إطار تلك النظرة الأخيرة ليس من بينها - على كثرتها (٥٠) - صورة واحدة من القرآن أو الحديث النبوى، وهو ما يدل دلالة قاطعة على أن عبدالقاهر لم يتخل فى نظرتة تلك عن ذلك الوازع الدينى أو الكلامى الذى كان هو الأساس فى نظرتة السابقة كما رأينا منذ قليل . . . فكأنه من خلال هاتين النظرتين المختلفتين إلى التخيل يود إرساء حقيقة مؤداها: أن الصورة الاستعارية فى القرآن أو الحديث لا دخل للتخيل فيها سواء من حيث أصل معناها (المبنى على التشبيه) أم من حيث وظيفتها وتأثيرها الفنى فى المتلقى، فتلك الصور دائما هى منبع الحق ومعدن الصدق، وليس فى ابتعادها عن وسائل التخيل والتزامها جادة الصدق ما يغض من قيمتها، وهذا ما يقرره عبدالقاهر حيث يصرح بعد عرضه لأمثلة من تلك الاستعارات بقوله: «وإذا كان هذا كذلك بان منه أيضا أن لك مع لزوم الصدق والثبوت على محض الحق الميدان الفسيح والمجال الواسع وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخيل» (٥١). أما الاستعارات الشعرية فمع أن أصل المعنى فيها هو التشبيه الخارج بطبيعته عن حيز التخيل (كما هو الشأن فى كل استعارة) فإن صورها كثيرا ما تتجاوز هذا الأصل فتتحور فيه وتضيف إليه من وسائل الإيهام والتخيل ما يكسبها فعاليتها وتأثيرها الفنى لدى المتلقى، وهذا أيضا - ما يصرح به عبدالقاهر حيث يقول فى تعليقه على بعض الاستعارات الشعرية «فهذا كله فى أصله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه، ولكن كنى لك عنه، وخودعت فيه وأتيت به من طريقه الخلابة فى مسلك السحر ومذهب التخيل. فصار بذلك غريب الشكل بديع الفن، منيع الجانب لا يدين لكل أحد» (٥٢).

بقيت الإشارة إلى أن الدكتور غنيمى هلال لم يكن قد اطلع عند معالجته

لتلك القضية - فيما نرجح - على كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لأبي الحسن حارم القرطاجنى المتوفى سنة ٦٨٣؛ إذ لو تيسر له هذا الاطلاع لتوقف فى معالجته تلك عند نظرة حازم إلى التخيل الشعري، ولأضاف إلى المواقف الثلاثة السابقة موقف هذا الناقد الذى تبلورت خلاله أعمق رؤية نقدية لقضية الصدق والكذب فى موروثنا القديم (٥٣).

رابعاً : قضية اللفظ والمعنى

لقد أشار غنيمى هلال فى صدر تناوله لتلك القضية إلى أن نقادنا القدماء قد انقسموا بصدد الترجيح بين اللفظ والمعنى إلى طوائف «فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبى فأرجعها إلى جانب المعنى مغفلاً شأن اللفظ، وآخرون أرجعوها إلى اللفظ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى، وأخيراً منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها فى نظم الكلام...» (٥٤).

ولا يتسع المقام هنا لمتابعة ناقداً متابعه تفصيلية فى عرضه لأراء نقادنا القدماء حسب هذا التصنيف الذى يراه (والذى سنعود إليه بالمناقشة بعد قليل) ومن ثم سنكتفى بالإشارة الموجزة إلى بعض النصوص أو المواقف التى استند إليها فى معالجته لتلك القضية:

١ - فهو يدرج فى الطائفة الأولى (أنصار المعنى) كلا من أبى عمرو الشيبانى والآمدى، أما الشيبانى فلأنه استحسن بيتين لمعناهما على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن وهما:

لأنحسبن الموت موت البلى

فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا

أفزع من ذاك لذل السؤال (٥٥)

وأما الآمدى فلأنه قد عقب على من وصفوا أبا تمام (من أنصار البحتري) بأن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه قائلاً:

« . . وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة الشعراء، وهو لطيف المعانى، وبهذه الخلة دون ماسواها فضل امرؤ القيس . . » (٥٦)

٢ - كما يشير إلى أن كثيرا من نقادنا القدماء قد ذهبوا إلى رأى الثانى وصرحوا بأن قيمة الألفاظ أو الصياغة فوق قيمة المعانى، ومن أبرز هؤلاء النقاد أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ الذى يعقب على استحسان أبى عمرو الشيبانى للبيتين السابقين قائلا:

«وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج . . فلما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير» (٥٧).

ومن هؤلاء كذلك قدامة بن جعفر الذى يصرح بأن المعانى هى مادة الشعر والشعر فيها كالصورة فلا ينبغى الحكم على الشعر بمادته أى بمعناه، وإنما يحكم عليه بصورته كما لا يعيب النجار فى صنعته رداءة الخشب فى ذاته (٥٨).

٣ - أما التسوية بين اللفظ والمعنى فمن أقدم النصوص التى تدل عليها - كما يشير غنيمى هلال - صحيفة بشر بن المعتز المعتزلى، وهذا مايتضح فى مثل قوله «ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما» (٥٩).

ومن ذهب إلى التسوية بين اللفظ والمعنى كذلك - فى نظره - ابن قتيبة وذلك لأنه حين قسم الشعر إلى أربعة أضرب رتبها بحسب درجة الجودة فى هذين العنصرين معا فكان أعلاها ما حسن لفظه ومعناه، وأدناها ماساء فيه اللفظ والمعنى معا (٦٠).

٤ - أما رأى الأخير وهو إرجاع قيمة العمل الفنى إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها فى نظم الكلام أو الصورة الأدبية - وهو رأى عبدالقاهر الجرجانى - فقد كان فى نظر الدكتور غنيمى كما يصرح «أهم الآراء وأكثرها أصالة» (٦١)، ومن ثم أطال الوقوف إراءه، وأولى النصوص التى تؤيده لدى عبدالقاهر من عمق التأمل ودقة التحليل والتحرى فى الاستنتاج ما لم يوله غيرها

من النصوص النقدية التي اعتمد عليها في معالجة تلك القضية، ولعل هذا هو السبب في أن معالجته للآراء الثلاثة السابقة قد جاءت في عمومها موجزة سريعة تحتاج في كثير من نتائجها إلى معاودة نظر، وبحسبنا قبل أن نتابع رؤيته الثاقبة في تناوله للرأى الأخير أن نسجل الملحوظات التالية:

أ - ليس في موقف أبى عمرو الشيباني من البيتين السالفين ما يدل صراحة على أن صاحبه يغض من شأن الصياغة الفنية أو ممن يرون إثارة جانب المعنى على جانب اللفظ، فاستحسانه للبيتين أو أمره بتسجيلهما إنما يدل - فحسب - على إعجابه بالحكمة التي تضمنها والتي كان الجاحظ نفسه - كما أشار ناقدنا (٦٢) - يشاركه الإعجاب بها، يضاف إلى ذلك أن الشيباني لم يكن «ناقدا أدبيا بالمفهوم الصحيح لتلك الكلمة، إذ هو كما نعرف أحد اللغويين والرواة الذين كانت تحفزهم إلى النظر في الشعر غايات أخرى سوى نقده والتأصيل النظري لقضاياه، ومن ثم يصبح من العسير قبول القول بأن استحسانه للبيتين السابقين يمثل أحد الاتجاهات النقدية التي تداولت قضية اللفظ والمعنى في موروثنا القديم، وقد كان هذا - فيما نعتقد - هو رأى الجاحظ في الرجل فتعقبيه الساخر على موقفه السابق إنما يعنى الإحساس بأنه الاستحسان أو الاستهجان من مثله مما لا يعتد به في ميزان النقد، ولعل مما يدعم ذلك أن الجاحظ قد صرح - في موطن آخر - بإخراج طائفة اللغويين والرواة عامة من دائرة النقد أو «العلم بالشعر» وجردهم من أدواته وشكك في قدرتهم على تذوق الشعر أو الحكم عليه (٦٣).

ب - في ثنايا حديث ناقدنا عن الرأى الأول أشار إلى عبارة «أصحاب المعانى» التي وردت على لسان المرزوقي متخذاً منها دليلاً على وجود فريق من نقادنا القدماء يفضلون المعنى ويقدمونه على اللفظ، والواقع أن المرزوقي يشير بهذه العبارة إلى صنف من الشعراء (لا من النقاد) تكثر في أشعارهم الحكم والأمثال والمعانى الفلسفية، فهو يقول عن هذا الصنف:

«ومنهم من قصد فيما جاش به خاطره إلى أن يكون استفادة المتأمل له والباحث عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله، وهم أصحاب المعانى، فطلبوا المعانى المعجبة من خواص أماكنها (٦٤) ...».

ولعل مما يؤيد ذلك قول ابن رشيق القيرواني عن بعض الشعراء (٦٥):
«ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولا يبالى حيث وقع من هجئة
اللفظ وقبحه . . . كإبن الرومي وأبي الطيب ومن شاكلهما». وقد وضع ابن رشيق
فى مقابل تلك الطائفة طائفة أخرى «تؤثر اللفظ على المعنى» جعل منها عباس بن
الأحنف وأبا العتاهية . . . ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنه قد أورد هاتين الطائفتين تحت
ما أسماه «اللفظ والمعنى». وأن التشابه قوى بين عباراته وعبارات المرزوقى - أدركنا
أن كلا من الناقلين لا يرصد الاختلاف حول الترجيح بين اللفظ والمعنى لدى النقاد
ولمّا يرصد الاختلاف فى الاتجاهات أو المذاهب الفنية لدى الشعراء.

ج - لم يلتفت ناقدنا فى عرضه للآراء الثلاثة السابقة إلى تعدد دلالات
مصطلح المعنى فيما أورده من نصوص، وبناء على ذلك كان الأمدى فى نظره من
أنصار المعنى لإشادته به فى قوله: «ولولا لطيف المعانى واجتهاد امرئ القيس فيها
لما تقدم غيره» وكان الجاحظ من أنصار اللفظ أو الصياغة لتهوينه من شأن المعنى
فى مقولته الشهيرة «المعانى مطروحة فى الطريق»، ونود هنا أن نبادر بالإشارة إلى
أن استقراء نصوص هذين الناقلين يدل على أنهما قد تبادلا موقعيهما فى النظر
إلى المعنى، فإذا كان الأمدى قد أعلّى فى النص السابق من شأن المعنى فإنه قد عاد
فى نص آخر إلى التهوين منه فى عبارات شديدة الشبه بمقولة الجاحظ، فهو يقول:
«ودقيق المعانى موجود فى كل أمة وفى كل لغة، وليس الشعر عند أهل العلم به
إلا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ فى مواضعها» (٦٦).
وإذا كانت عبارات الجاحظ السابقة قد سيقّت للغض من المعنى فإن له عبارات
أخرى فى سياق آخر - لا تدل إلا على الإعجاب به والإعلاء من شأنه، وذلك
حيث يقول تعليقا على بيت أعجبه من الشعر: - «إن له معنى كمعنى الطرب الذى
لا يقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل . . .
وخير المعانى ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه» (٦٧) . . .
والتساؤل الآن هو: هل يقصد الأمدى بمصطلح المعنى فى نصيه السابقين شيئا
واحدا؟ وهل المعنى الذى يشبهه الجاحظ فى النص الأخير بمعنى الطرب هو فى
نظره المعنى الذى يعرفه العربى (٦٨) والعجمى؟ إننا لو لم نجيب بالنفى عن هذا
التساؤل لكان معنى ذلك أن كلا من الناقلين قد وقع فى التناقض بالنسبة لموقفه

من تلك القضية، ولشار عندئذ تساؤل آخر مؤداه: مامسوغ جعل أولهما - حسب التقسيم الثلاثي السابق - من أنصار المعنى والثاني زعيم مدرسة اللفظ؟!

ولعلنا في ضوء الملاحظات السابقة نستطيع القول بأن مواقف نقادنا القدماء (قبل عبدالقاهر) من قضية اللفظ والمعنى لم يكن بينها من التباين ما يبرز القول بانقسامهم إلى طائفة تناصر المعنى وطائفة تناصر اللفظ وثالثة ترى التسوية بين العنصرين، ولعل إحساس ناقدنا بذلك هو مادفعه إلى تكرار الاستدراك عند تعرضه لتلك الطوائف الثلاث بمثل قوله في ثانيا حديثه عن الطائفة الأولى: «ولكن جل من حفلوا بالمعنى كانوا يقصدون إلى تقديمه للألفاظ دون أن يغفلوا من شأنها»^(٦٩) أو بقوله بعد تناوله للطائفتين الأخريين: «وليس الفارق كبيرا بين من نصروا اللفظ والداعين إلى المساواة بينهما»^(٧٠)...

والواقع أنا لو تأملنا النصوص الماثورة عن هؤلاء النقاد بصدد قضية «اللفظ والمعنى» واعين بتعدد مدلول هذين المصطلحين فيها من سياق إلى سياق ومن موقف إلى موقف - لتخلينا عن هذا التقسيم الثلاثي الذي ذهب إليه - غير ناقدنا - كثير من المعاصرين^(٧١)، ولتبين لنا أن الاتجاه السائد بين هؤلاء النقاد هو الإعلاء من شأن الصياغة^(٧٢) الفنية والنظر إليها بوصفها أبرز مقومات العمل الأدبي، والإحساس بأن تشكيل الشاعر أو الأديب لها هو في الوقت ذاته تشكيل لمعناها (الفنى) المتجسد في بنائها اللغوى، ومن ثم يتعذر فصله عنها وتعجز الألسنة عن ترجمته على حد تعبير الجاحظ السابق. وهذا الإحساس ذاته هو ما سوف يؤكد عبدالقاهر الجرجاني بعد ذلك حيث يقول: «الاسبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعتة بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك... ولا يغرنك قول الناس: قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه، فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدى (الغرض) فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول حتى لاتعقل ههنا إلا ما عقلته هناك... ففى غاية الإحالة...»^(٧٣).

لعلنا في ضوء ماتقدم نستطيع القول: إن عبدالقاهر الجرجاني حين صاغ - فى القرن الخامس الهجرى - نظريته الشهيرة فى النظم التى أثبت خلالها بما

لا يدع مجالاً للشك أن قيمة العمل الأدبي لا ترتد إلى مجرد معناه ولا إلى ألفاظه من حيث هي أصوات وأصداً حروف، بل إلى صورته الأدبية التي يمتزج في بنائها اللفظ بالمعنى أو الشكل بالمضمون - حين فعل ذلك لم يكن يضيف إلى قضية «اللفظ والمعنى» رأياً جديداً أو يرسى في معالجتها رؤية مستقلة، وإنما كان ينمى بذوراً صالحة طرحها سابقوه في إطار ذلك التوجه - السائد بينهم^(٧٤) كما أسلفنا - نحو الاعتداد - بالصياغة في تعميم العمل الفني. فنظرية النظم لدى عبدالقاهر - كما يقول باحث معاصر^(٧٥): «إنما هي امتداد وتويع لمناقشات البلاغيين والمتكلمين لمسألة شغلت الفكر البياني عبر العصور : مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى».

على أن ذلك لا يعنى بحال من الأحوال الغض من أصالة عبدالقاهر، إذ لا مرء في أن هذا الناقد الفذ الذى أفاد في نظريته للنظم من آراء سابقيه قد استطاع من خلال تأصيله لتلك النظرية أن يقدم أعمق رؤية عربية لقضية اللفظ والمعنى في موروثنا القديم، فلقد كان لعبد القاهر - كما يقول الدكتور غنيمى هلال: « فضل لا يدانيه فيه ناقد عربى فى توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى، وفى الاعتداد فى ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها مجازية كانت أم حقيقية، وبيان تأثيرها فى تأليف الصورة الأدبية، وبالرغم من أن عبدالقاهر قد ثار على اعتبار الألفاظ من حيث هى ألفاظ لم يدانه ناقد عربى فى بيان قيمة الألفاظ وصلتها بعملية الفكر اللغوية وتأثيرها فى الصورة الأدبية، وله فى هذا الميدان وفى النقد بعامة أصالة جديرة بالتنويه بها»^(٧٦).

والأمر الجدير بالملاحظة فى هذا المقام هو أن جهود غنيمى هلال فى تجلية الإنجازات الرائدة التى حققها عبدالقاهر لم تتوقف عند حدود شرح نظرية النظم وتوضيح أسسها النظرية لديه فحسب، بل لقد تجاوزت ذلك إلى محاولة الكشف عن وجوه التشابه أو التلاقى بين كثير من تلك الأسس وبعض النتائج التى توصل إليها الفكر العربى الحديث فى ميدان البحث عن طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون:

فهو يشير إلى أن عبدالقاهر حين جعل النحو هو الإطار المرجعى للنظم

(حيث يعرفه بأنه: وضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو) لم يكن النحو الذى يعنيه محصوراً - كما هو عند كثير من نحائنا القدماء - فى نطاق وجوه الإعراب وأنواع الجمل وأدوات الربط، ولكن دائرته تتسع فى نظره بحيث تشمل كل الظواهر التى يبحثها علم المعانى وكثيراً من ظواهر علمى البيان والبديع، ومن ثم فإن الجهود التى بذلها عبدالقاهر فى معالجة «النظم» تتلاقى - كما يشير غنيمى هلال - مع ما يبذله علماء الغرب المعاصرين فى نطاق ما يطلقون عليه «علم التراكيب» (٧٧).

ومن هذا المنطلق ذاته يتوقف ناقدنا بعد عرضه لمعطيات تلك النظرية لإبراز التشابه أو التلاقى - فى بعض الأفكار أو النتائج - بين تصور عبدالقاهر لعلاقة اللفظ بالمعنى وتصور الناقد الإيطالى المعاصر «بندتو كروتشيه» لعلاقة الشكل بالمضمون، فمن ذلك.

أ - التلازم بين اللفظ والمعنى:

فلقد توقف عبدالقاهر لتأكيد فكرة هذا التلازم بين اللفظ والمعنى فى غير موطن من كتابه «دلائل الإعجاز» من ذلك قوله فى إثبات توصل الفكر إليهما - معا - فى آن واحد:

«لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه» وقوله: «العلم بمواقع المعانى فى النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق» وكذا قوله: «إذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظر» (٧٨). وهذه الفكرة بعينها هى ما يؤكدتها «بندتو كروتشيه» بقوله:-

«ليس صحيحاً ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكاراً كثيرة هامة ولكنهم لا يصلون إلى التعبير عنها، ففى الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها فى كلمات ...» (٧٩).

ب - تعبيرية الصورة أو الشكل فى العمل الأدبى:

لقد ذهب عبد القاهر - كما أشرنا منذ قليل - إلى أن المزية أو القيمة الفنية إذ تتعلق بالألفاظ المنظومة لاتتعلق بها من حيث هى أصوات وأصداء حروف، بل من

حيث ماتعبر عنه من معان وما توحى به فى إطار صورتها الأدبية من مضامين، وعلى هذا الأساس يقف لتحليل الخصائص الفنية فى قوله عز وجل : ﴿وقيل يا أرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى ..﴾ ثم يقول : «أفتسرى لشيء من هذه الخصائص التى تملؤك بالإعجاز روعة، وتحضرك عند تصورها هبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع، وحروف تتوالى فى النطق؟ أم كل ذلك لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب؟» (٨٠).

والتشابه قوى - كما يشير غنيمى هلال - بين ماذهب إليه عبدالقاهر وماذهب إليه «بندتو كروتشيه» فى هذا الصدد، فهو إذ يصرح بأن الحقيقة الجمالية فى الشكل يصرح فى الوقت ذاته بأنه لاقيمة فى الشكل للكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة (٨١).

ج- الصورة (أو الشكل) - لا المعنى أو المضمون - هى مناط الحكم على العمل الأدبي:

يقول عبدالقاهر الجرجاني فى توضيح هذا المبدأ النقدي «معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه . . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورياءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة - كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه» (٨٢).

ويلتقى «بندتو كروتشيه» مع عبدالقاهر حول هذا المبدأ، وذلك حيث يقرر أن أهمية المضمون تنحصر فى التعبير عنه، أى وضعه فى «شكل» جمالى، ولاقيمة له فيما وراء ذلك فلا ينبغى أن يقوم - من الناحية الفنية - على أساس نفسه أو قيمته الاجتماعية (٨٣).

والواقع أن الباحث المتأمل فى «نظرية النظم» لايسعه إلا مشاركة ناقدنا فى الإعجاب بفكر صاحبها، والتسليم بأنه كان بحق كما وصفه «عبقريّة غربية انتهت بعمق نظراتها فى النقد إلى نتائج عالمية ذات قيمة خالدة» (٨٤).

«وبعد»

فلعلنا فى ضوء ماتقدم من صفحات نستطيع القول: بأن طبيعة النظرة التى
نظر بها ذلك الناقد الرائد إلى موروثنا النقدى والبلاغى ترتد فى أساسها إلى وعيه
العميق بحتمية التواصل المثمر بين القديم والجديد، وتسليمه بأن تمثل الماضى هو
السييل لتشديد الحاضر واستشراف المستقبل، فعلى أساس هذا الوعى لم ينظر إلى
ذلك الموروث بوصفه «أثراً» مطموراً - فى ذاكرة التاريخ أو فى بطون الكتب - بل
بوصفه «رافداً» من روافد الوعى النقدى المعاصر، ومن ثم تواصلت جهوده المعطاءة
فى تقويم معطيات هذا الموروث تقويماً موضوعياً يهدف إلى الكشف بروح علمية
محايدة عما علق به من شوائب تستحق التنقية، وما يزرع به من قيم أصيلة تستحق
البقاء للإفادة منها والبناء عليها بعد تلقيحها وإثرائها بكل جديد نافع.

المصادر والمراجع

- ١ - انظر : النقد الأدبي الحديث / ٤
- ٢ - السابق / ٥-٦
- ٣ - انظر السابق / ٤
- ٤ - دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده / ٩
- ٥ - انظر : النقد الأدبي الحديث / ١٦٦ ، ٢٠١ وكذا : دراسات ونماذج / ٣١ - ٣٢ .
- ٦ - دراسات ونماذج / ٣٥ .
- ٧ - السابق / نفسه .
- ٨ - السابق / ٣٦ - ٣٧ ، وانظر في رأى الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء ج ١ / ٣٠ - ٣٩ .
- ٩ - السابق / ٣٨ .
- ١٠ - العمدة : ابن رشيق القيرواني / ح ١١٧ / ٢ .
- ١١ - عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى / ١٦٧ .
- ١٢ - انظر : النقد الأدبي الحديث / ٢٠٢ - ٢٠٣ وكذا : دراسات ونماذج / ٣٢ - ٣٣ .
- ١٣ - السابق / ٢١٠ .
- ١٤ - دراسات ونماذج / ١٧ .
- ١٥ - انظر : السابق / ١٨ وكذا النقد الأدبي الحديث / ١٥٥ ، ٢٠٥ / ٢٠٦ .
- ١٦ - انظر : البيان والتبيين ج ١ / ٦٥ - ٦٩ بتحقيق عبدالسلام هارون مكتبة الخانجي سنة ١٩٧٥ م
- ١٧ - لقد أورد ابن سنان الخفاجي البيتين السابقين بين شواهد على الإخلال بفصاحة الكلام ، وذكر أن السر في ذلك هو تكرار الحروف المتقاربة في الكلام انظر : سر الفصاحة / ٧٧ - ٨٨ ، بل إن الدكتور غنيمى هلال نفسه قد أشار في موطن آخر إلى أن الجاحظ قد اشترط خلو التركيب من التنافر واستشهد بتعليقه على البيت . . . ثم عقب على ذلك قائلا : وهذا وجه حسن لفظي محض . انظر : النقد الأدبي الحديث / ٢٥٣ .
- ١٨ - انظر : مقدمة شرح ديوان الحماسة / ج ١ / ١١-١٥ .
- ١٩ - النقد الأدبي الحديث / ٢٠٤ .
- ٢٠ - السابق / ١٥٩ .
- ٢١ - قضايا معاصرة في الأدب والنقد / ٤٧ وانظر : دراسات ونماذج / ٩ .

- ٢٢ - انظر السابق/ ٤٢ ، ٤٧ وكذا الأدب المقارن / ١١٤ وما بعدها.
- ٢٣ - النقد الأدبي الحديث/ ٢٢٩ .
- ٢٤ - انظر : دراسات ونماذج / ٦٧ .
- ٢٥ - فى النقد التطبيقي والمقارن/ ١٤ - ١٥ ، وانظر الأدب المقارن، ٢١٤ وما بعدها، النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة، ٢١ .
- ٢٦ - انظر : دراسات ونماذج/ ١٤ .
- ٢٧ - انظر : النقد الأدبي الحديث/ ٢٥١ .
- ٢٨ - دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر/ ١٤ وانظر : النقد الأدبي الحديث/ ٢٣٩ ، قضايا معاصرة / ٤٨ .
- ٢٩ - انظر كتابى : المعنى الشعرى فى التراث النقدي/ ٢٥٦ .
- ٣٠ - الموشح/ المرزبانى/ ١٤١ .
- ٣١ - عيار الشعر/ ٧٦ .
- ٣٢ - أخبار أبى تمام/ أبو بكر الصولى/ ١٦ .
- ٣٣ - انظر : دراسات ونماذج/ ١٦ - ١٧ وكذا: النقد الأدبي الحديث / ٢٣٤ وما بعدها .
- ٣٤ - النقد الأدبي الحديث/ ٢٣٩ .
- ٣٥ - دراسات ونماذج / ٢٨ .
- ٣٦ - النقد الأدبي الحديث/ ٢١٥ .
- ٣٧ - انظر فى تلك المواقف الثلاثة: السابق صفحات : ٥٦ ، ١٢٨ ، ١٦٠ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ٢١١ وما بعدها، وكذا: دراسات ونماذج صفحات : ١١ ، ١٤ ، ٢٤ ، ٢٨ .
- ٣٨ - انظر هامش / ١٢٨ من كتاب : النقد الأدبي الحديث .
- ٣٩ - السابق / ١٢١ - ١٢٢ .
- ٤٠ - انظر : السابق/ ٢٧٢ .
- ٤١ - انظر: السابق/ ١٥٦ - ١٥٧ ، وليس من غایتنا فى هذا المقام مناقشة القول بإثبات هذا التأثير، وقد ساق الدكتور سعد مصلوح أدلة مقنعة - كما نحس - فى تأكيد نفيه. انظر كتابه: حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخييل فى الشعر/ ١٢٤ وما بعدها .
- ٤٢ - انظر : أسرار البلاغة ج ٢ / ١٢٧ وما بعدها بشرح د. محمد عبد المنعم خفاجى . نشر مكتبة القاهرة سنة ١٩٧٩ م.

- ٤٣ - السابق/ ١٤٥ - ١٤٦ وانظر : النقد الأدبي الحديث/ ٢٢٠ - ٢٢١ .
- ٤٤ - السابق/ ١٥٩ .
- ٤٥ - لقد أشار غنيمى هلال فى هذا الصدد إلى أن التخيل شأنه شأن المبالغة والغلو - ليس على إطلاقه نقيضا للصدق، وأورد للتدليل على ذلك أمثلة للتخيل الصادق وأمثلة أخرى للتخيل المبني على تزييف الحقائق. انظر : النقد الأدبي الحديث/ ٢١٧ - ٢٢٣ .
- ٤٦ - انظر : دراسات ونماذج / ١٣ ، وكذا : النقد الأدبي الحديث / ٢٢٣ - ٢٢٤ .
- ٤٧ - أسرار البلاغة ج ٢ / ١٤٧ - ١٤٨ .
- ٤٨ - كتاب أرسطوطاليس فى الشعر/ د. شكرى عياد/ ٢٥٩ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر/ ١٩٦٧ م.
- ٤٩ - أسرار البلاغة/ ج ٢/ ٢١٦ .
- ٥٠ - انظر السابق / ١٤٩ - ٢٢٢ .
- ٥١ - السابق/ ١٤٨ .
- ٥٢ - السابق/ ٢١٥ .
- ٥٣ - انظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء / حازم القرطاجنى/ ٧٠ وما بعدها. دار المغرب الإسلامى ببيروت سنة ١٩٨١ ، وكذا: حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخيل فى الشعر/ ١٥٨ - ١٦٤ .
- ٥٤ - النقد الأدبي الحديث/ ٢٤٣ .
- ٥٥ - السابق/ نفسه .
- ٥٦ - السابق/ ٢٤٥ .
- ٥٧ - السابق/ ٢٤٦ .
- ٥٨ - السابق/ نفسه .
- ٥٩ - السابق/ ٢٥٢ .
- ٦٠ - انظر : السابق/ نفسه .
- ٦١ - السابق/ ٢٤٣ .
- ٦٢ - انظر : السابق هامش/ ٢٤٤ . والمراجع المشار إليها به .
- ٦٣ - انظر : المعنى الشعرى فى التراث النقدى ، ٥٣ - ٥٤ والمراجع المشار إليها بهما .
- ٦٤ - مقدمة شرح ديوان الحماسة/ ج ١/ ٦ .

- ٦٥ - انظر : العمدة/ ج١/ ١٢٤ - ١٢٦ .
- ٦٦ - الموازنة / ٣٨٠ بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . المكتبة العلمية/ ١٩٤٤ م .
- ٦٧ - انظر : الأغاني/ ج ٣/ ١٣٨ .
- ٦٨ - انظر فى التفرقة بين هذين المعنيين : المعنى الشعرى فى التراث النقدى/ الفصل الأول من الباب الثانى .
- ٦٩ - النقد الأدبى الحديث/ ٢٤٤ .
- ٧٠ - السابق/ ٢٥٣ .
- ٧١ - انظر : أبو هلال العسكرى ومقاييسه/ د. بدوى طبانة / ٥٥ ومابعدهما ، وكذا: قبضايا النقد والبلاغة/ د. محمد زكى العشماوى/ ٢١٢ ومابعدهما .
- ٧٢ - ولا يخرج عن هذا الاتجاه أولئك النقاد الذين عدوا - خلال هذا التقسيم - من أنصار التسوية بين اللفظ والمعنى ، ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يقدم ابن قتيبة عند ترتيبه التنازلى لأضرب الشعر ماجادت صياغته دون معناه (الضرب الثانى) على ماجاد معناه دون صياغته (الضرب الثالث)!!
- ٧٣ - دلائل الإعجاز / ٢٠١ - ٢٠٢ بتصحيح محمد رشيد رضا . دار المعرفة . ١٩٧٨ م .
- ٧٤ - من الجدير بالذكر أن الدكتور غنيمى هلال قد أشار إلى تأثر عبدالقاهر بهذا التوجه وذلك حيث يقول: «وعلى الرغم من أصالة عبدالقاهر فيما سقناه له من آراء فى النظم فقد تأثر بآراء كثير من سابقيه وحذا حذوهم فى الاعتداد بالصياغة ، وأنها نظير النقش والتصوير ، وكانت جل أفكاره دائرة حول هذه الصياغة» النقد الأدبى الحديث/ ٢٧٢ .
- ٧٥ - محمد عابد الجابرى/ اللفظ والمعنى/ مقال بمجلة فصول المجلد السادس . العدد الأول / ١٩٨٥ م .
- ٧٦ - النقد الأدبى الحديث/ ٢٧٢ .
- ٧٧ - انظر : السابق/ ٢٦٣ - ٢٦٤ .
- ٧٨ - انظر فى العبارات الثلاث : دلائل الإعجاز/ ٤٤ ، ٤٩ .
- ٧٩ - انظر : النقد الأدبى الحديث/ ٢٧٤ .
- ٨٠ - دلائل الإعجاز/ ٣٧ .
- ٨١ - انظر : النقد الأدبى الحديث/ ٢٧٤ .
- ٨٢ - دلائل الإعجاز / ١٩٦ - ١٩٧ ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المعنى الذى يقصده عبدالقاهر فى هذا النص ليس هو المعنى الذى صرح من قبل بملازمته للفظ أو بتجسده فى الصورة ، وإنما هو المعنى المجرد ، أى الفكرة التى يمكن فصلها عن صياغتها الفنية والتعبير عنها

بعبارة نثرية أو تقريرية مجردة. انظر : المعنى الشعري فى التراث النقدى / ٤٤ وما بعده،
١١٦ وما بعدها.

٨٣ - مع ملاحظة الفارق الذى أشار إليه غنيمى هلال فى موطن آخر وهو أن عبد القاهر لم يقصد الصورة الكلية التى تتجلى فيها وحدة العمل الأدبى وإنما قصد الصورة المفردة التى يتكون العمل الأدبى من مجموعة منها. انظر : النقد الأدبى الحديث / ٢٧٣.

٨٤ - السابق / ٢٧٥ - ٢٧٦.

L' INFLUENCE DE LA PROSE ARABE

SUR LA PROSE PERSANE

aux V^e et VI^e siècles de l'Hégire (XI^e et XI^e siècles après J.C)

تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس للهجرة (الحادي عشر والثاني عشر للميلاد)

عرض وتحليل الدكتور رجاء جبر(*)

عنوان البحث للرسالة الأولى بالفرنسية لدكتوراه الدولة في الآداب التي حصل عليها الباحث الجامعي المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال من السوربون عام ١٩٥٢، وتم إعدادها بالفعل في يونيو ١٩٥١، أي في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية بقليل، حينما كانت المدرسة الفرنسية للأدب المقارن في أوج شهرتها، تتصدر وحدها الميدان لتفرض مناهجها على الدراسات المقارنة وتوجهها بقوة نحو تتبع الصلات التاريخية الأدبية بين الآداب. فالرسالة بهذا الاعتبار إحدى ثمرات هذه المدرسة ونموذج لجهود الباحثين من أتباعها، في مجال تجلية صور التأثير والتأثر بين الأدب العربي القديم والأدب الفارسي.

تتناول الرسالة موضوعا يتصل بالعلاقة بين اللغتين العربية والفارسية «الجديدة» أي التي نشأت في إيران بعد الفتح العربي الإسلامي، في جوار اللغة العربية، ونمت وتطورت في إطار العلاقة القوية معها. وإذا كان الشعر الفارسي في طريقه الخاص للتطور ظل متأبيا - إلى حد ما - على التأثير العربي، فلإن النثر - على العكس - استجاب بسهولة إلى هذا التأثير واستطاع بذلك أن يسجل في تطوره مراحل العلاقة المثمرة بين اللغتين.

وفي تناولها لمظاهر التأثير العربي تتبع الرسالة منهجا محكما ثلاثي التقسيم تفرضه طبيعة الصلات الخصبة بين الإعداد من أنها تبدأ بمرحلة الترجمة، تليها

(*) استاذ النقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم، وعميد كلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية العالمية

بإسلام آباد.

مرحلة المحاكاة، فمرحلة الأصالة مع التأثير. ومن ثم تتكون الرسالة من ثلاثة أجزاء رئيسية تحمل العناوين السابقة، وكل جزء يتكون بدوره من ثلاثة فصول، تنتهى بخاتمة، غير الخاتمة العامة للبحث.

ويمهد الباحث لموضوعه بالحديث عن عوامل الصلات والتأثير بين اللغتين على امتداد التاريخ قبل الفتح العربى لإيران وبعده، ثم عن النثر ومراحل تطوره على الجانبين العربى والفارسى. ثم يبدأ فى الجزء الأول من الرسالة وعنوانه «الترجمة».

وفيه يتناول الترجمة وتأثيرها على النثر الفارسى الجديد، من خلال التحليل والمقارنة لثلاثة أعمال مكتوبة بالعربية، وترجماتها إلى الفارسية، وهى:

- تاريخ الطبرى، وترجمته للوزير السامانى أبى على محمد البلعمى.
- كلیلة ودمنة، وترجمتها لأبى المعالى نصر الله بن محمد.
- تاريخ يمين الدولة للعتبى، وترجمته لأبى شرف ناصر بن ظفر الجرباذقانى.

ويعلل لاختيار هذه الثلاثة بأنها تمثل خير تمثيل لتيارات التأثير الأدبى للعربية على الفارسية. على العكس من أعمال أخرى، من نتاج الفترة موضوع الدراسة، كان من الممكن أن تتخذ نماذج لهذا التأثير، لولا أنها تمضى فى الاتجاه الدينى أو الفلسفى، مثل تفسير الطبرى وترجمته، ورسالة حى بن يقظان لابن سينا، وترجمتها لترجم مجهول، وإحياء علوم الدين للغزالى وترجمته المختصرة لنفس المؤلف، بعنوان «كیمیای سعادت».

أو لأن ترجمة العمل الأدبى ليست من عمل واحد، وإنما تعاورتها خلال القرون أقلام عدد من المترجمين، بالتغيير والتعديل والإضافة والحذف. والمثال لها الترجمات المتعددة لـ «تاريخ بخارى» لأبى بكر محمد بن جعفر النرشخى، تمت الأولى فى بداية القرن السادس الهجرى بواسطة أبى نصر أحمد بن محمد الكهامى، تلتها أخرى فى أواخر القرن، ثم ثالثة فى بداية القرن السابع. فضلاً عن أن النص الأصيل للكتاب بالعربية - يعد مفقوداً.

وبالبحث يرى لذلك أن الترجمات الثلاث التى اختارها تمثل الشكلىين

الأدبيين اللذين قدر لهما أن يسودا الآداب الفارسية، ونعنى بهما التاريخ، بالنسبة للبلعمى والجرباذقانى، والنثر الفنى بالنسبة لأبى المعالى نصر الله. كما أنها من ناحية أخرى حققت للفارسية أساليب الصياغة الثرية المتنوعة، ففيها الأسلوب السهل الخالى من الحلى اللفظية عند البلعمى، والأسلوب الفنى المتصنع عند نصرالله، والغارق فى الصنعة والحلى اللفظية عند الجرباذقانى.

ويأتى الحديث فى الجزء الثانى من الرسالة عن التقليد بوصفه وسيلة لانتقال جنسين أدبيين من العربية إلى الفارسية الجديدة، هما المقامات والكتابة الديوانية. ويذكر المؤلف أن التقليد يمثل مرحلة وسيطة بين الترجمة والإبداع الذاتى، وأن المقلد يفوق المترجم من ناحية أنه لا يكتفى بإعادة النقل لكلمات النموذج الأصلى وجمله وأفكاره، وإنما يعيد على نحو ما إبداع العمل وفقا للنموذج، وذلك دون أن يكون مساويا للمؤلف موضع التقليد، والذي يصدر فى عمله عن عبقريته وحدها.

يخصص الباحث فصلا للمقامات وآخر للكتابة الديوانية. ويتناول فى الأول الحديث عن أصول المقامة ومؤلفيها اللذين احتذاهما الأديب الفارسى، والخصائص الأسلوبية لكل منهما. ثم يصنف المقامات من حيث المضمون إلى أربع مجموعات: الأولى ذات محتوى أدبى صرف، والثانية ذات مضمون نحوى ولغوى، والثالثة مخصصة لمسائل دينية ووعظية، والأخيرة تتناول موضوعات تتصل بواقع الحياة اليومية. وتتضمن دراسته لهذه المجموعات كثيرا من النظرات النقدية التى صارت مع الزمن من الأحكام الثابتة السائدة فى الأبحاث حول المقامة، وخاصة ما يتصل منها بالراوية، والبطل، وغياب الوحدة والترتيب التاريخى فيها. كما أن الفصل الذى عقده للمقارنة بين المقامتين العربية و الفارسية يعد من الكتابات الرائدة فى باب، التى وجهت أنظار الباحثين - بعده - إلى أهمية الموضوع. فهو يتخذ من «مقامات حميدى» التى كتبها القاضى حميد الدين البلخى (ت ٥٥٩هـ) بالفارسية - أساسا للمقارنة، باعتبارها المحاولة الوحيدة فى الأدب الفارسى - كما يقول - لتقليد المقارنة العربية. ولكن الدراسات التالية فى الموضوع أثبتت وجود محاولات أخرى، وإن انتهت كلها إلى طريق مسدود. ويذكر الباحث أن هذه المقامة - التى هى عبارة عن سلسلة من الأقاصيص

والحكايات والمحاورات حول موضوعات تتفق مع البيئة وذوق العصر - يجمعها والمقامة العربية الاحتفاء بالشكل . فالمؤلف - فى كلتا المقامتين - همه الأول إظهار البراعة الفنية، واستعراض المهارة اللغوية، من أجل إبهار القارئ وانتزاع إعجابه. وتختلف عنها من وجوه: فشخصية المؤلف تحتل فيها المكانة الأولى، فهو يقدم نفسه بوصفه الراوى لأحداث قصته عن كثير من أصدقائه لا يذكر أسماءهم. وهم عادة من هواة الأدب وأصحاب الأسفار، وهم شهود عيان للتجربة. ثم إنه ليس فيها بطل تتعدد مواقفه فى مختلف المقامات، بل إن فى كل مقامة بطلا يقوم بمغامراته، فهو لغوى، أديب، واعظ. . . يختفى عندما ينتهى دوره، دون أن يكشف عن اسمه أو مصيره، وخلو المقامة الفارسية من البطل على هذا النحو - حرمها من ملمح أدبى خصب، وأحالها إلى ما يشبه اللوحات التى لا رابطة بينها، والحكايات التى تنقصها الوحدة. ويعلل المؤلف لغياب البطل الذى تتعدد مواقفه حسب المقامات - برغبة الأديب الفارسى فى أن يتجنب التعرض للهجوم الذى تعرض له الحريرى من جانب معاصريه، فقد رأى هؤلاء فى مقاماته مجرد حكايات مخترعة عن شخصيات سوقية عامية، لا هدف لها إلا السخرية والإضحاك. . . واضطر إلى أن يدافع عن نفسه فى مقدمة المقامات حيال الذين رأوا فى عمله خروجاً على الذوق والأخلاق. ومن ثم حرص المؤلف الفارسى على تقديم شخصيات بريئة من السوقية والتبذل، تأخذ نصيبها من المزاح والفكاهة، دون مجانبة للوقار والتحشم، ودون النزول إلى مستوى الإغراق والاستثارة بوسائل غير مشروعة، كما هو الشأن عند أبى زيد بطل الحريرى . حتى بالنسبة لشخصية المكدي الذى يستثير الشفقة بمظهره، والإعجاب بموهبته الأدبية نراها قد عرضت بلا إسفاف أو ابتذال .

ولإجراء المقارنة التفصيلية بين المقامتين العربية والفارسية - بدأ الباحث بتقسيم المقامات الفارسية - وعددها أربع وعشرون - إلى مجموعات ثلاث: أدبية لغوية، وعظية دينية، واجتماعية واقعية.

وما دام الحميدى - المؤلف الفارسى - يعترف من أول الأمر بأنه يحذو فى عمله حذو النموذج العربى لدى الهمداني والحريرى، بل ويفخر بذلك - فإن المقارنة ستكون مجرد استعراض للأمثلة التى تبين آثار التقليد ومواضع الاحتذاء. وستكون هناك من حين لآخر إشارات إلى بعض سمات الأصالة فى

عمل الحميدى، منها مثلاً الكشف عن استعداد لدى هذا الأخير لتنمية موضوعات ذات طابع فلسفى وتناولها بقدر من الغنائية، كما فى مقامة بعنوان «الجنون» وفيها يدور الحوار بين شيخ وشاب أفقده الحب عقله. . ومع أن الباحث يلمح أيضا فى هذه المقامة تأثير الهمدانى فى مقامته بعنوان «المارستانية» التى يقدم فيها أحد المجانين يجادل فى قوة وإقناع أبا داود - المتكلم المعتزلى - ويناقش دور العقل فى الدين، فإنه يعترف بأن المؤلف الفارسى يقدم مجنونا من نوع هادئ رقيق، ويجرى على لسانه كلاما يتفق مع أفكاره هو، ويعكس ثقافة بيئته فيما يتعلق بالتيمة الصوفية الشهيرة: «العشق والجنون».

وفى المقامات الدينية والوعظية - يرى الباحث أن المضمون فيها واحد، فى المقامتين العربية والفارسية على السواء، لا يكاد يختلف من بيئة عربية لأخرى فارسية، لأنها كلها تمتاح من مصدر وعظى واحد، هو الفكر الإسلامى. ومع ذلك لا يخلو الأمر من أثارة من تجديد فى عظات الحميدى. ففى مقامته «عن الربيع» ينطلق من رسم لوحة لأزهار الحقائق إلى بسط أفكاره عن قدرة الله وعلمه وإرادته، فيما يتصل بإماتة الأرض وإحيائها. وإماتة البشر وإحيائهم، ومقارنة مصير الإنسان بمصير الأزهار.

وفى مقامة بعنوان (فى السفر والمرافقة) ترد مجموعة من النصائح ذات النفس الدينى على لسان شيخ يتوجه بها إلى شاب على أهية السفر. وفيها تتم المقابلة بين الإنسان فى الحياة الدنيا وعابر السبيل لا يقيم إلا ليرتحل، ويأتى الاستشهاد بأحاديث نبوية متبوعة بشروح لها بالفارسية. وتقديم النصائح على هذا النحو مما تنفرد به المقامة الفارسية، وتتميز هذه الأخيرة أيضا بالتوسع فى موضوع (المنظرات) ومن أمثلتها هذه المناقشة المطولة بين السنى والملحد حول دور العقل والنقل فى أمور العقيدة والدين. والسؤال سبق أن طرح فى المقامة المارستانية للهمدانى حول الجدل بين أهل السنة والمعتزلة. ولكن الحوار وطريقة التناول بما يحسب للحميدى فى مقامته.

وينعدم التأثير العربى فى المقامات ذات الطابع الصوفى. فالمقامة التى بعنوان (فى التصوف) تتناول الأفكار الصوفية وحياة المتصوفة والزهاد. وهى

مستلهمة من البيئة المحلية الفارسية وكانت عامرة بمظاهر التصوف، ولا مجال للقول بأنها تلقت تأثيراً من المقامة العربية بلمحها الصوفي الباهت.

وفى إطار تتبعه لمظاهر التأثير العربى فى المقامة الفارسية عند الحميدى يذكر الباحث أن هذا التأثير يرى أوضح ما يكون فى المفردات والتراكيب. فالنص الفارسى يحفل بالمفردات العربية التى تصل نسبتها أحياناً إلى ستين فى المائة من مجموع كلمات المقامة الواحدة، وتصل النسبة إلى ذروتها فى المقامات التى تتناول موضوعات لغوية ودينية. ويتم اختيار هذه المفردات وفقاً لمعايير السهولة والوضوح واقتضاء السجع والتقفية. وربما وردت فى النص لا لضرورة يستدعيها المعنى أو الصياغة وإنما لمجرد إظهار البراعة والتبحر فى لسان العرب. ويبدو التأثير العربى بصورة أقل فى بناء الجمل والنحو. فالفعل قد يأتى فى صدر الجملة - على غرار العربية - ومن أمثلته البداية التقليدية لكل مقامة: (حكايـت كرد مراكه): « حكى لى صديق قال». وقد تأتى الجملة بدون فعل، اعتماداً على السياق أو على فطنة القارئ. . وقد تحتوى على صيغ فارسية قيسـت على مثال صيغ تنفرد بها العربية، مثل إحلال المصدر محل الفعل واستعمال صيغة اسم الفاعل لتؤدى وظيفة الحال. .

وقد يصل الأمر بالمؤلف الفارسى إلى حد أن يكتب فقرات بأكملها بالعربية بعد أن يمهد لها بالسياق الذى يستدعيها. ففى المقامة الوعظية يواجه الواعظ جمهوراً من العرب والفرس. فتراه يخاطب كل فريق بلغته، فى عظتين مستقلتين، فى طلاقة أديب متمكن، من ذوى اللسانين.

وعلى مستوى الصياغة والأسلوب يبدو التأثير العربى أيضاً مهيمناً على النص. فالحميدى يصب أفكاره فى نفس القالب الذى صبت فيه المقامة العربية: النثر الفنى المصنع، المسجوع المقفى، المرصع بالاستشهادات العربية، المزين بألوان الحلى اللفظية القائمة على التماثل والتضاد من جناس وطباق ومقابلة. .

ويشير الباحث إلى سمة تميز أسلوب الحميدى فى الاستشهاد هى حرصه على ألا يضمن مقاماته استشهادات من نظم الغير، أياً كانت شهرته أو مكانته الشعرية. فكل ما استشهد به من نصوص شعرية كان من إبداعه هو نفسه، وهو

فى هذا يفترق عن سابقه من كتاب الفرس؁ من أمثال أبى المعالى نصر الله فى ترجمته لكليلة ودمنة الذى كان يرى فى الاستشهاد بنصوص الآخرين من الشعر والنثر مادة افتخار واعتزاز.

ويرى الباحث فى النهاية أن نموذج المقامة الفارسية كما قدمه الحميدى لم يحقق النجاح الذى يمكن لهذا الجنس الأدبى الفارسى؁ ويشجع غيره من الكتاب بعده على مواصلة السير فى طريقه. وإن هذا الجنس الأدبى لو كان قد أتيح له كاتب أصبح موهبة من الحميدى لصار أكثر الأجناس الأدبية خصوبة وقدر له النمو والاستمرار؁ على نحو ما حدث فى الأدب العربى حيث واصلت المقامة سيرها حتى مشارف العصر الحديث لتختتم مسيرتها بنموذج ناجح هو «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى على حين أخفق النموذج الفارسى فى الوصول إلى هذه الغاية للأسباب الآتية :

- غياب شخصى الراوى والبطل - وهما من إبداع الخيال العربى - بلامحهما المحددة وحضورهما المتميز - من المقامة الفارسية - حرم تلك المقامة من ملمح نفسى هام وأفقدتها عنصر التلاحم والوحدة.

- وجود المقدمات الطويلة فى صدر كل مقامة يقدم بها المؤلف الفارسى «صديقاً» له ليقوم بدور الراوى؁ وتبدو لا علاقة لها بالأحداث المروية - أضفى على المقامة جواً من النمطية ورتابة الإيقاع.

- غلبة العناية بالشكل على حساب المضمون - أدت إلى انغلاق النص وحال بين المقامة وجمهورها من القراء الذين كان يستهوهم فيها سذاجتها المحببة ولملمحها الشعبى الجذاب.

- تواضع المضمون وخلوه من الفكرة العميقة حتى فى الموضوعات التى شاع بين الباحثين إجادة الفرس لها؁ مثل الحواريات والمناظرات الفلسفية والدينية.

الرسائل الديوانية والإخوانية :

جنس أدبى آخر انتقل من العربية إلى الفارسية. وبلغ التقليد فيه الحد الذى فقد معه الأصالة. وتشكل الكتابة الديوانية ما يشبه الأداة السياسية التى تفرض

الموضوعية على الكاتب، بينما تغلب الذاتية على الكتابة الإخوانية، فيستطيع الكاتب أن يعبر فيها بحرية عن أفكاره، ووصفها بالإخوانية لا يمنع من أن تكون للتهديد أو التوبيخ أو الهجاء.

وقد تبع التطور في هذا الجنس الأدبي - بنوعيه - خطأً واحداً على كلا الجانبين العربى والفارسى بتأثير الإسلام وطابعه الدينى المميز. كما أدت العلاقات المستمرة بين الفرس من ناحية والخلفاء والعرب من ناحية أخرى إلى أن يقلد الأولون الآخرين فى هذا المجال.

ويستعرض الباحث الخطوط العامة لتطور فن الرسائل عند الفريقين، ثم يتتبع التأثير الغربى من خلال دراسته للكاتب الفارسى بهاء الدين بغدادى. وفيما يتعلق بالعرب يتبنى التقسيم السائد فى تاريخ الأدب لمراحل تطور النثر الديوانى وتحديد السمات لكل مرحلة. وفى المرحلة الأولى من عصر النبوة إلى نهاية عصر الخلفاء يتميز النثر الديوانى بالطابع الإسلامى، والإيجاز والبعد عن تفخيم العبارة. وفى المرحلة الثانية من عصر الأمويين إلى عصر مروان بن محمد - يظهر فيه قدر من التطويل والتعبير الاستعارى، والجمل المسجوعة، مع بقاء الاعتدال وتجنب المبالغة. وفى المرحلة الثالثة من عبد الحميد الكاتب إلى العصور العباسية - تظهر المقدمات الطويلة، والصيغ الفنية، وتكثير النعوت والتعبيرات الدينية، إلى تنوعات شتى على المستوى الدينى فى نغمة الخطاب، حسب الموقف والأحداث، وذلك فى الرسائل المخصصة للقراءة على الجمهور. والباحث يقدم من الأمثلة ما يؤيد به هذه الخصائص الأسلوبية، ثم يحاول أن يناقش مدى احتمال تأثر النثر العربى بالكتابات الديوانية لإيران القديمة. ويميل إلى التردد فى الأخذ بهذا الاحتمال الذى أورده كريستنسن مؤلف «إيران فى عهد الساسانيين».

ويعرض بعد ذلك للكتابة الإخوانية، وتشمل الرسائل التى يتبادلها الأصدقاء فيما بينهم والرئيس مع مرءوسيه. وهى بطبيعتها الذاتية والغنائية أقل قابلية للتقعيد والتصنيف. ولذلك يعلق على تحديد القلقشندى لها فى «صبح الأعشى» بسبع عشرة مجموعة، تغطى جميع المناسبات - بأنه تصنيف غير دقيق، وأن القلقشندى فى محاولته وضع قواعد لهذا الجنس الأدبى لم يزد على أن قدم أمثلة للتقليد لا

نماذج للتقعيد. ويرى أن خاصية الرسائل هي المجاملة، وقد تكون مع ذلك التواضع والخشوع، في حال ما إذا كان تبادلها بين العظيم ومن دونه، وبالعكس. وأن الشاعر هي دائما على درجة عالية من الرقة واللفظ يستوى في ذلك عبارات الغزل وكلمات المودة التي تذكر بلغة المحبين.

ويأتى الحديث بعد ذلك حسب المنهج المتبع عن تطور فن الرسائل عند الفرس. وفي تتبعه للبدايات الأولى لهذا الفن في إطار اللغة الفارسية الجديدة - يأخذ الباحث بالرأى القائل بأن الرسائل الديوانية لم تكتب بالفارسية قبل عهد الغزنويين. فقد كتب بها أولا أبو العباس فضل بن أحمد الإسفراييني، وحلت العربية محلها لفترة من الزمان، وكان الكاتب أحمد بن حسن، وكلا الرجلين في عهد السلطان محمود. إلى أن استقر لها الأمر نهائيا في عهد خلفائه من الغزنويين والسلاجقة. ومن الطبيعي أن تتأثر هذه الرسائل منذ بداياتها بمثلتها العربية، نظرا لما كانت الأخيرة بلغت من نضج، ولارتباط الحكام من الفرس بنظرائهم من العرب، وخاصة في بغداد، ولأن الكتاب الذين أسندت إليهم وظيفة الكتابة كانوا دائما من ذوى اللسانين.

وفي المرحلة الأولى لتطور الرسائل الديوانية بالفارسية يلاحظ الباحث فرقا كبيرا بين نموذجين لهذه الرسائل وردا في «تاريخ البيهقي» والنماذج الأخرى التي توجد في مصادر ذات تاريخ لاحق. وبين الرسائل التي كتبت من أول الأمر بالفارسية موجهة إلى حكام من غير العرب، وتلك التي كتبت أولا بالعربية ثم ترجمت إلى الفارسية، وكلا النوعين ورد في تاريخ البيهقي. ويمثل للأخيرة «برسالة العهد» التي كتبها السلطان مسعود للخليفة القائم والتي تشبه تماما الرسائل العربية في طورها الأخير، وعلى العكس منها الرسائل الأخرى الواردة في نفس المصدر وهي أقدم ما وجد من نوعها، فهي تكشف عن أسلوب مختلف تماما عن سابقه، إذ إنها كتبت بلغة سهلة طبيعية، مختصرة، خالية من التكلف، يضع كاتبها المعنى في المقام الأول، ولا يلجأ إلى تفخيم العبارة... على أنها لا تخلو كلية من تأثير عربي. ويمثل لهذا النوع برسالة تعد أقدم ما وصل إلينا من الرسائل الديوانية بالفارسية، كتبها أبو نصر مشكان «ت ٣٤١ هـ» كاتب الديوان لكل من محمد الغزنوي وابنه مسعود. وهي على لسان السلطان مسعود إلى قادر خان ملك

تركستان. ويكشف الباحث عن سمات التأثير العربى المحدود فيها: من استلهاهم للروح الدينى واستعمال لبعض التعبيرات العربية لا تتجاوز الاثنتين والثلاث فى السطر الواحد، على العكس مما سيكون عليه الحال فى رسائل المرحلة التالية.

وبالنسبة للرسائل الإخوانية يسجل نفس الملاحظة، من أنها فى البداية اتسمت بالبساطة والطبيعية، شأنها فى ذلك شأن الرسائل الرسمية. ويصل إلى هذه النتيجة بعد استعراض نموذجين لها: أحدهما رسالة للسلطان مسعود من عمته خاتلى، تخبره فيها بوفاة أبيه، وتدير الأمور من أجل انتقال السلطة إليه. والآخرى من الغزالي إلى الوزير المؤيد بن نظام الملك - يعتذر له فيها عن عدم استطاعته القيام بالتدريس فى المدرسة النظامية ببغداد.

وفى المرحلة الثانية لتطور الرسائل الفارسية، نحو نهاية القرن السادس الهجرى - تكون آثار التأثير العربى أوضح ما تكون. ويتخذ الباحث أساساً للمقارنة ورصد الملامح والفروق - كتاباً من نتاج هذه الفترة بعنوان «التوسل إلى الترسل» ألفه محمد بهاء الدين البغدادي، وكان يعمل كاتباً للأمير تكش، أحد أمراء خوارزم «١١٧٢-١٢٠٠» ويعكس هذا الكتاب معرفة عميقة بلغة الرسائل الرسمية فى الدواوين، والرسائل الخاصة العربية فى آخر مرحلة من تطورها، فهو يحوى ثلاث مجموعات من الرسائل:

— المراسيم «الفرمانات» الصادرة من الديوان، وبيانات النصر والفتوح، ونصوص المعاهدات.

— رسائل السلطان إلى الأمراء وحكام العصر.

— رسائل البغدادي الخاصة إلى الأصدقاء، وكبار الشخصيات.

وتحتوى المجموعة الأولى على ثلاثة أنواع من الرسائل الرسمية:

● أوامر التولية والتعيين التى يتم بها إسناد السلطة إلى رجال الدولة.

● بيانات السلطان التى تعلن أنباء النصر.

● رسائل القسم على الطاعة والولاء التى يوجهها الحكام إلى السلطان.

ويذكر الباحث أن كتاب البغدادي يمثل المرجع الأساسى لدراسة هذا النوع

من الرسائل، الذى يختلف عن سابقه. ومن ثم يوليه عناية خاصة، ويمضى يفحص فى استقصاء دقيق كل مجموعة من هذه الرسائل، على مدى أربعين صفحة، ويتعرف فيها على الأثر العربى وطريقة المؤلف فى استخدامه.

ولتطبيق هذا المنهج على «رسائل التولية وتقليد المنصب» ينقل أولاً تقاليد هذا النوع من الرسائل عند العرب عن كتاب «صبح الأعشى» للقلقشندي، ثم يقرأ فى ضوئها نماذج فارسية عند البغدادي. وتنحصر التقاليد حسب القلقشندي فى أن الرسالة طابعها العام الإطناب والقصد إلى تفخيم العبارة. ويتفاوت طولها بحسب درجة المنصب الذى يقلده صاحب الشأن. وتبدأ باستهلال مفخم فى حمد الله والثناء عليه، ويليه الإشادة بقيمة المنصب وتعداد الصفات اللازمة لمن يشغله، والكاتب مدعو إلى أن يشير فى صدر رسالته إلى عظمة السلطان وحبه لرعيته، وجهده فى البحث عن الشخص المناسب، واختياره له بعد طول تدبر. ثم يتبعها بتوصيات السلطان للشخص المعين، بحسب طبيعة كل منصب وواجباته. . . .

وهذه القواعد لم تتبلور ويتم إخضاع الرسائل لها إلا فى القرن الرابع.. وفى تطور تال اتخذ الاستهلال فى صدر الرسالة شكل الخطبة الدينية المخصصة لحمد الله وتمجيده.

لم يتبع البغدادي - فيما يرى الباحث - خطة ثابتة بشأن هذا الاستهلال فى رسائله. فهو أحياناً يتبع النموذج العربى لتأخرى الكتاب، فيضع الخطبة فى صدر رسالته. وأحياناً يضعها بالعربية فى صدر رسالته الفارسية.

وتارة تبدأ الرسالة بالتعبير عن شكر السلطان لشعبه الوفى المطيع، والتهديد لمن يتكذب طريق الطاعة، كما فى مقدمة الرسالة إلى حاكم «نسا» بشأن إضافة قرية إلى منطقة ولايته. وفى الغالب يبدأ البغدادي فى هذا النوع من الرسائل بالإشادة بعظمة السلطان والشكر لله على نعمة ولايته. ثم يشير إلى حبه للرعية وسهره على راحتها، وبحثه عن أفضل الرجال لتولى أمورها. وفى جميع الأحوال يسود بداية الرسالة جو دينى غامر من الحمد والتمجيد لله، وذكر آيات من القرآن.

وفيما عدا أمثلة من هذا النوع يتبع البغدادي القواعد العربية. ففي رسالة للسلاطنة ان تكشف بشأن تولية ابنه حكم إقليم «جند» يبدأ بآيات من القرآن بتعداد نعم الله على

السلطان، ثم يذكر أنه لا يصرف لحظة من وقته في غير السهر على مصلحة الناس والبحث عن سعادتهم من جميع الطبقات، وإنه نظرا لأن إقليم جند من الأقاليم الأولى في مملكته، فهو يهتم السلطان لموقعه بنفس القدر للطاعة التي يوليها إياه أبناء الإقليم، ولكي يقوم بواجبه تجاه رعيته بوجه عام، ويقدم امتنانه لسكان الإقليم، مقتفيا في ذلك آثار أبيه - فقد شاء أن يولي على أحب البلاد إليه أحب أبنائه إليه. واتخذ هذا القرار بعد الاستخارة واستشارة من بيده الخير المطلق.

ويأخذ بعد ذلك في إضفاء صفات المدح على الابن، ويتنبأ له بالمجد وعظمة السلطان. ثم تأتي توصيات الملك لابنه لتحل نصف الرسالة، فينصحه أولا بالتقوى والتزود منها ليوم المعاد، وبالمحافظة على عقد مجالسه العامة، وألا يغلق بابه دون المتظلمين وأصحاب الحاجات، وأن يرعى كافة طبقات المجتمع، ويمضي يعددها بالتفصيل من النبلاء إلى الجنود المحاربين... ويطلب إليه أن يجعل على حدود الدولة الحراس الشجعان ذوي الخبرة، وأن يطهر الطرق من قطاع الطريق واللصوص، وأن يتأكد من جناية المذنب قبل إدانته، وألا يستسلم لنوبة الغضب، وألا يرجع في عهوده ولو مع أعدائه، وألا يعهد بمهمة إلا لمن هو أهل لها. ويتوجه في النهاية إلى أهل جند فيوصيهم بأن يطيعوا حاكمهم وأن يعتبروه ممثل السلطان...

على هذا النحو يتم تحليل نماذج من كتابات البغدادى نفسه، لكل مجموعة من الرسائل ومقارنتها بنظائرها في العربية، لينتهي الباحث إلى القول بأن التأثير العربي بلغ مداه في عمل البغدادى على مستوى المفردات والنظام النحوى والأسلوب. فهو يستعمل التعبيرات العربية حتى مع وجود ما يقابلها في الفارسية. نظرا لأنها كانت ترد إلى ذهنه بسهولة، وهو يقلد جنسا أدبيا في لغة العرب، فهو لم يبذل جهدا من أجل إثراء الفارسية بالتعبيرات والتقاليد الجديدة، الفارسية الخالصة. ولكنه بتقليده لهذا الجنس الأدبي نقل مفرداته، كما نقل أفكاره. ونتج عن ذلك أن بناء الجملة الفارسية كان مجرد سور يضم داخله المفردات العربية، التي وصلت إلى ثمانى مفردات في السطر المكون من إحدى عشرة كلمة. وهى فى معظمها كلمات تجريدية أو تعابير فنية، ويوجد فيها مع ذلك الكلمات الحسية والنعوت. ولم يكن اللجوء إليها ضروريا كما كان الحال فى بداية تكوين اللغة،

ولكن البغدادي، مدفوعا بتبحره في العربية، لم يتردد في أن يمتاح منها بلا تحفظ، لينقل خصائصها التركيبية والنحوية إلى الفارسية، مما يعد من الظواهر النادرة في العلاقات بين اللغات. ويختم الباحث هذا الجزء الذي طال بفصل نقدي عن أسلوب البغدادي يعد من أمتع فصول الرسالة، نفى فيه عن الكاتب الفارسي كل أصالة، وحمله كل سوءات التقليد. فهو لم يفعل سوى أن حذا حذو سابقيه من كتاب الرسائل في مرحلتها المتطورة. وكان بذلك تابعا لأول المقلدين لهذا الجنس الأدبي في العربية، وهو الكاتب الفارسي رشيد الدين الوطواط، الذي لم تصل إلينا رسائله بالفارسية. ومع ذلك كان لطريقته تأثيرها منذ عهد السلاجقة (القرن الحادي عشر الميلادي).

وهو مقلد أيضا في أسلوبه المشقل بالصنعة وتكديس الصور البيانية الذي يصل به أحيانا إلى درجة الغموض، على حين كان كتاب الرسائل بالعربية - الذين احتذاهم الفرس - يحافظون على مبدأ الوضوح، بالرغم من ثراء الأسلوب وتكثيف الصنعة. تلقى الرجل تأثير هؤلاء، وكتب رسائله بأسلوب يعتمد على الإيقاع والتقفية والتوازي بين أجزاء الكلام، واستغلال كل ما استحسنته في أساليب الآخرين من وسائل التجميل اللفظية.

على أنه في التحليل الأخير يعترف الباحث بأن رسائل البغدادي، بوصفها إبداعا على غرار النموذج العربي - تعد نجاحا نسبيا إذا قيس بالتقليد الفارسي للمقامة العربية: فعلى عكس مقامات حميدى التى فشلت فى تحقيق استمرارية لهذا الفن فى الأدب - الفارسي - استمر جنس الرسائل، وظلت أعمال كتابها، بمن فيهم البغدادي، تؤثر لقرون عديدة، حتى فى الأجناس الأدبية الأخرى فى اللغة الفارسية، وتسهم فى تطوير أساليبها وإدخال الكلمات العربية إلى تلك اللغة. وهذا ما يتكفل الجزء التالى بتوضيحه.

والجزء الثالث من الرسالة يحمل عنوان «التأثير العربى بدون تقليد مباشر» ويتناول أعمالا فارسية ليست مجرد ترجمة أو تقليد مباشر لأعمال عربية، وتكشف عن أصالة لا تنكر، ولكنها من جانب آخر تعكس ثقافة مؤلفيها فى ميدان الفكر أو اللغة أو الأدب. ومن المعلوم أن الكاتب فى أعماله لا يستلهم

أحاسيسه وانطباعاته فحسب ولكن يستلهم أيضا ثقافته ومصادره الفكرية التي هي غذاء خياله الخلاق.

وبالبحث من أخلاف مدرسة تحتفى بالتأثير، وتفسر في ضوءه جانبا هاما من قضية الإبداع. ولذا تراه يؤكد أن الكاتب مهما كان نصيبه من الأصالة لا يستطيع أن يتحرر نهائيا من سيطرة طرائق التفكير في بيئته، أو تيارات الفكر التي تسود المجتمع في عصره.

وهذه المرحلة التي يمكن تسميتها «الأصالة مع التأثير» تطور طبيعي لمرحلة الترجمة والتقليد. ويذكر الباحث أن التمهيد لها تم بجهود المترجمين والمقلدين من الفرس التي سبق تناولها في الجزأين السابقين. فقد أسهم هؤلاء في تطوير حضارة كان من ثمارها هذه الأعمال الأدبية. ومن بين هذه الأعمال اختار ثلاثة يغلب عليها الطابع الأدبي التاريخي هي على الترتيب:

تاريخ البيهقي (لأبي الفضل محمد ابن الحسين) من عيون المؤلفات التاريخية.

چهار مقالة (المقالات الأربع) لنظامي عروضي السمرقندي - يجمع بين الأدب والتاريخ.

مرزبان نامه لسعد الدين الوراويني من الأعمال الشهيرة التي وضعت على غرار (كليلة ودمنة).

أما تاريخ البيهقي فهو في رأى الباحث عمل مؤرخ أديب عاصر الأحداث والوقائع التي تناولها في كتابه، ويرجع إلى الماضي في محاولة تحليلها وتفسيرها. وهو بتأملاته حول التاريخ، وبملاحظاته على الملك والحياة بهدف التهذيب والتعليم حاضر دائما أمام القارئ.

ولكن هذا لا يمنع من أن يلمح الخلفية الثقافية العربية والإسلامية في تكوينه، ويرى أثرها في أفكاره التي تبدو للوهلة الأولى جديدة غير مسبقة.

فهو يعرض تصوره للتاريخ ورأيه في أن هناك مصدرين صالحين للتاريخ: معلومات ينقلها أناس موضع ثقة، وكتب لمؤلفين ثقات، وأنه في كلا الحالين لا بد

للمؤرخ أن يحكم عقله لكيلا يصدق الحكايات الخرافية وقصص الجن والشياطين . .

ويعقب الباحث على ذلك بأن الفكرة لها جذورها فى الثقافة الإسلامية وأن المؤرخين العرب إنما اقتفوا فى الحقيقة خطى علماء الحديث الذين اشترطوا لضمان صحة الأحاديث النبوية الاعتماد على سلسلة من الرواة الثقات تنتهى إلى راوٍ مشاهد للواقعة . ومن هنا يرى أن البيهقى مسبوق بفكرته عن ضرورة اعتماد المؤرخ على رواية شاهد عيان . . ثقة، وأن الذى ساعده على تطبيق هذا المبدأ فى حولياته أنه كان يعايش الأحداث والوقائع أو تنقل إليه من شهود عيان . . ولكنه من ناحية أخرى يعترف له بالأصالة فيما يتعلق بدعوته لتحكيم العقل فى المعلومات المروية ووجوب اعتبار التاريخ فنا يقوم على قواعد علمية .

وفى تناوله لأهم أفكار البيهقى الأخرى يحاول أن يتعرف على جذورها فى الثقافة العربية، ويثبت فى الوقت نفسه أصالة البيهقى فى تمثلها وطريقة عرضها، ومنها:

- منهجه فى ذكر التفصيلات والحوادث الفرعية لتعميق الرواية التاريخية للواقعة أو الفترة التى يتناولها . يرجح الباحث أن المنهج مستلهم من الطبرى الذى كان يورد الروايات المتعددة حول الموضوع الواحد، ويترك للقارئ مهمة الترجيح والاختيار بينها . والفارق بين الرجلين أن البيهقى يورد المعلومات الدقيقة والمترابطة حول الواقعة المعينة من تاريخ عصره .

- التزامه التام بمبدأ عدم الحديث عن نفسه، لدرجة أنه قد يحذف الواقعة التاريخية التى عاصرها أو كان طرفا فيها لئلا يفهم القارئ منها إطراره لنفسه . ويعد الباحث ذلك مثالا للتأثير العربى العكسى فى الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبى . فقد امتنع عن مدح نفسه متخذا له طريقا مضادا لما فعل الصولى فى كتابه «الأوراق» عن تاريخ الدولة العباسية، كما صرح البيهقى نفسه بذلك .

- تصوره لفائدة التاريخ من أنه وسيلة لتمييز الخير من الشر، واستنهاض الهمم والعزائم، وتعليقاته على مصائر الأمم والناس بنبرة وعظية دينية . . كلها معان مألوفة مستمدة من التراث الإسلامى، تسربت إلى فكر الرجل من خلال تمثله لهذا التراث .

- منهجه فى الاستطراد، بالانتقال من ذكر الحادثة فى عصره إلى إيراد نظائرها من التاريخ القديم - يكشف عن تأثره بمنهج مألوف لدى بعض كتاب العربية من أمثال الجاحظ. على أنه استطراد، فيما يرى الباحث، يتميز بنوع من الأصالة، إذ إنه يتخذ دائما شكل الرجوع إلى الماضى، اعتقادا منه بوحدة التاريخ، فالذى حدث فى الماضى يمكن أن يتكرر حدوثه فى نفس الظروف، فضلا على أنه استطراد لم يضر بوحدة الكتاب أو يسبب اضطرابا فى التأليف.

ويأتى البحث عن مصادر البيهقى مكملًا ونتيجة لما سبق، ويحاول الباحث التعرف - بصفة خاصة - على المصادر العربية التى استقى منها مادته ولم يصرح بأسمائها، فتراه يحدس بالكتاب الذى رجع إليه فى واقعة معينة، اعتمادا على القرائن وأسلوب الكتابة، ويشرع فى المقارنة بين المؤلفين للتدليل على وجهة نظره. ويخلص فى النهاية إلى القول بأن البيهقى - باعتبار ما يدين به للثقافة العربية- ابن روحى لهذه الثقافة، ولكنه بعبريته الشخصية صار أكبر كاتب فارسى نعرفه. استطاع أن يحتفظ بشخصيته فلا يقلد فى عبودية هذا الكتاب العربى أو ذاك، وأن يكون له أسلوبه الخاص المستقيم والمباشر - الموحى مع ذلك - والغنى بالمفردات الجديدة التى لم تبتذل.

الفصل الثانى : چهار مقالة (المقالات الأربع)

وهذا نموذج آخر لتأثير الثقافة العربية فى مؤلف فارسى، هو نظامى العروضى الذى ألف كتابه (چهار مقالة) فى بداية النصف الثانى من القرن السادس للهجرة. وقد مزج فيه بين أفكار ذات طابع فلسفى وعلمى، وأخرى أدبية وتاريخية، وبدا فيه عالما يهتم بالأدب الذى يحمل تقاليد فارسية، مما جعل البحث عن التأثير فى عمله دقيق المسلك. فهو فارسى يعتز بقوميته، تلقى تأثير الثقافة العربية والإسلامية، وحاول أن يجمع بين الاثنين.

وبالبحث يتبع مظاهر هذا التأثير فى أفكاره وأسلوبه وصور تعبيره، ويحاول أن يرجعها إلى مصادر عربية وإسلامية. والفكرة التى أقام عليها نظامى العروضى كتابه، هى أنه لاغنى للملك على أن تضم حاشيته أربعة: الكاتب والشاعر، والمنجم والطبيب. وهى فكرة إيرانية الأصل تعود إلى نظام تقسيم المجتمع إلى

طبقات فى عهد الساسانيين ، واختيار الملك لكبار رجاله من طبقات معينة - وتبعث من جديد فى إطار تصور إسلامى لها . وكان المجتمع الإسلامى منذ بداية العصر العباسى قد اعترف لكاتب الدواوين بمكانة ملحوظة ، وإن لم تصل إلى مكانته عند الفرس ، كما اعترف بالمنجم تحت عنوان العالم أو الفيلسوف ، فضلا على اعترافه من قبل بمكانة كل من الشاعر والطبيب . ولذلك تأتى «المقالات الأربعة» لنظامى لتقدم برنامج تكوين ثقافى لهؤلاء الأربعة ، للوصول بهم إلى درجة الإعداد المطلوب لأداء واجباتهم .

فالكاتب الفارسى يجب أن يكون معربا بثقافته . ولتحقيق ذلك يقترح له نظامى العروض قائمة طويلة لمؤلفات عربية وفارسية ، لابد من قراءتها والتخرج فيها . وهى مؤلفات - فيما يلاحظ الباحث - تدل على منزلة السيادة للعربية ، وضرورتها المطلقة للكاتب الفارسى ، لأنه حتى فيما يتعلق بالكتب الفارسية التى يقترحها للكاتب - هى إما متأثرة مباشرة بالعربية ، أو تقليد مباشر لها ، والشعراء الثلاثة من الفرس الذين رشحهم للقراءة ونصح للكاتب بالتزود بأشعارهم ، منهم اثنان تأثرا بعمق بالعربية ، فى اللغة وفن المدح الذى غلب على شعرهما . ويناقش الباحث رأى نظامى العروضى فى أن الكاتب يجب أن يتسم أسلوبه بالإيجاز والتحديد على اعتبار أن هذا أسلوب القرآن . ويذكر أن هذا رأى صدى لتقليد فارسى قديم يدعو إلى التعبير عن أفكار كثيرة فى كلمات قليلة وهو غير صحيح على إطلاقه . كما أن آراءه حول وجوب الأخذ بالتقاليد والأخلاق الفارسية التى أقرها الإسلام ، والدعوة إلى ثقافة شاملة تمكن الكاتب من الأخذ من كل علم بطرف - تصدر عن ميل عنصرى إلى كل ما هو إيرانى . ومع أن نموذج الكاتب وجد فى الأصل بعثا لتقليد إيرانى قديم ، فقد بقى فى النهاية عربى الثقافة مسلم العقيدة .

وفىما يتعلق بالشاعر وتكوينه الثقافى ودوره - فى المدح خاصة - يذكر الباحث أنه - أى نظامى - لم يفعل سوى ترديد ما قال نقاد العرب . وعن طريق هؤلاء النقاد أيضا وصلت إليه فكرة العلاقة بين فن الكتابة والشعر من ناحية والمنطق من ناحية أخرى ، وهى فكرة أرسطية فى أصلها ، لم يقبلها النقاد العرب ، ولكن المؤلف الفارسى رحب بها .

وأما علم التنجيم فذو أصل هندي، وانتقل إلى العرب عن طريق الفرس، ولكنه وصل إلى نظامى عن طريق المؤلفين العرب. ويستدل الباحث لذلك بأن المتخصصين فى هذا العلم - حسب ما ذكره المؤلف نفسه - كتبوا فيه جميعا بالعربية- فيما عدا البيرونى الذى كان يؤلف بالعربية، ولكنه وضع كتابا واحدا بالعربية والفارسية - فى شرح علم التنجيم. كما أن ثلاثة من الكتب الأربعة، التى عدها مراجع أساسية لا غنى عنها بالنسبة للمنجم - مؤلفات عربية، ويعد الرابع منها مفقودا.

ونفس الشيء فيما يتعلق بعلم الطب. فمن بين خمسة عشر مؤلفا اقترح للطبيب أن يتخرج بها يوجد ثلاثة فقط بالفارسية، وتأتى أيضا فى المرتبة الثانية إذا قيست بتلك المكتوبة بالعربية أو التى ترجمت منها.

وللتعرف على مصادر نظامى العربية فيما يتعلق بثقافته العلمية - يختار الباحث رسائل إخوان الصفا بوصفها مرجعا عاما يعينه على الربط بين الأفكار العلمية عند المؤلف ومصادرها المحتملة التى لم يصرح بها، وذلك اعتقادا منه بأن المؤلف وإن لم يثبت أنه رجع بالتحديد إلى هذه الرسائل، فإنه رجع إلى مصادر نقلت عنها وأخذت منها.

ويشرع فى المقارنة بين ما ذكره المؤلف وما ورد فى «الرسائل» خاصة بنظرية العناصر، وأنواع المخلوقات: الجماد، والنباتى، والحيوانى، والإنسانى، ويخلص إلى القول بأن نظامى طور نظرية عن وحدة الكائنات استمدتها من الأدب العلمى العربى، كشف فيها عن سلسلة التطور الداخلى بين أنواع الكائنات، بحيث يتولد فيها النوع من الآخر، وتسلم فيها كل مرحلة إلى التى تليها، وتبدأ دورة التطور من الجماد إلى الإنسان..

وتأخذ النظرية بعدا آخر حين يقرر أنه فى مرحلة الإنسان يتميز الحكماء والفلاسفة من بين الناس، وعلى رأس هؤلاء يوجد النبى والخليفة. والاثنتان - مختارين من العناية الإلهية - يقومان بمهمة حكم الجنس الإنسانى، فالملك فى خلاصة الأمر ليس إلا خليفة الخليفة... والباحث على حق حين يلمح فى هذا

الكلام إعادة لنظرية الحق الإلهي للملوك، الأثيرة لدى الفرس، ومحاولة على جانب من الأصالة بالتوفيق بين الاتجاهات الإيرانية القديمة والإسلام.

ويعرض الباحث لقضية المصادر من جديد، فيما يختص بمجموعة القصص والحكايات التي نشرها المؤلف في تضاعيف كتابه ليوضح بها أفكاره، ولم يشر إلى الكتب التي نقل عنها. وقد ورد بهذه الحكايات عدد من الأخطاء، نتيجة لعدم دقة المؤلف في ذكر التواريخ أو عرض الأحداث ونسبتها إلى أصحابها. والباحث يبادر إلى تسجيل هذه الأخطاء وإبداء الرأي في تصويبها، قبل أن يتناول الحكاية نفسها بالتعليق على أسلوبها ومحاولة التعرف على مصدرها العربي، وربما استطراد إلى المقارنة بين نصوص متعددة وردت للحكاية الواحدة.

ومن الأمثلة لذلك حكاية زواج الخليفة المأمون من بوران بنت الحسن بن سهل يسارع الباحث إلى التنبيه على الخطأ الذي وقع فيه المؤلف، بالخلط بين الحسن وأخيه الفضل، وتلقيب الأول «بذي الرياستين» بينما هو لقب الثاني . . ثم يلحظ في القصة بعض الخصائص الأسلوبية التي لا تتفق مع المعروف عن أسلوب المؤلف. ومن ثم يرجح أن هذه الخصائص تعود إلى تأثير النص العربي الذي نقلت عنه، والذي لم يستطع الباحث تحديده.

وحكاية تشخيص ابن سينا لمرض الفتى العاشق والذي أخفى سببه عن الناس وهي حكاية شهيرة، يناقش الباحث نسبتها لابن سينا، وينتهي إلى رفض هذه النسبة. ويعترف بأن هم المؤلف الأول لم يكن الصحة التاريخية للحكاية، بقدر ما كان الجمع لقدر من الحكايات المثيرة تعجب الأمير الذي أهدي إليه الكتاب، وإنه نجح بالفعل في تقديم كتاب أدبي شيق من ناحية المضمون والشكل.

ويختم الفصل بالحديث عن التأثير اللغوي والبلاغي في كتاب چهار مقالة. ويرصد الباحث ملامح التأثير في الإيجاز وندرة الصور، حتى أن المؤلف يعتبر أي إطناب في الأسلوب نوعاً من الثثرة التي لا تليق بإنسان ذي موهبة.

كما يرصد تفاوت النسبة في استعمال المفردات العربية في الكتاب، فيلاحظ أنها تزيد عندما يحتاج المؤلف إلى كلمات تجريدية ومصطلحات فنية، وهذا يكون

عادة فى المقدمات النظرية التى تصدر «المقالات»، وتحتوى أفكاراً فلسفية أو علمية عن الوظائف الأربعة، بينما تقل النسبة فى الحكايات التى يجمع بها الكتاب.

والمؤلف فى رأى الباحث يتفوق فى أسلوبه، عندما يمدنى على سجيته ولا يعتمد اصطناع الحيل الأسلوبية.

ويقل استشهاده بالنصوص الشعرية، ويقتصر منها على الشعر الفارسى فى حال ما إذا اضطر إليها.

ويبدو تأثيره بالنحو العربى فى وضعه الفعل فى صدر الجملة الفارسية واستعماله باطراد لصيغ المفعول المطلق والحال، والفعل المساعد وفقاً لنظام الجملة العربية...

الفصل الثالث: مرزبان نامه، روضات العقول:

يعقد هذا الفصل لدراسة الأثر العربى فى ترجمتين فارسيتين، إحداهما بعنوان «مرزبان نامه» لسعد الدين الوراوينى، والأخرى بعنوان «روضات العقول» لـ «محمد غازى» والأصل الذى أخذت عنه الترجمتان كتاب قديم فى حكايات الحيوان يحمل عنوان «مرزبان نامه» واختلفت الآراء حول تحديد مؤلف الكتاب وتاريخ كتابته. والذى اختاره الباحث بعد مناقشته لهذه الآراء - أنه مرزبان بن رستم المنتهى نسبه إلى قباد شقيق أنوشروان العادل، وأنه كتبه على الأرجح فى نهاية القرن الرابع، بلهجة لم يعد لها وجود اليوم، هى لهجة طبرستان.

وأقدم إشارة إلى «مرزبان نامه» القديم وردت فى مقدمة الكتاب الشهير «قابوس نامه» للمؤلف الفارسى عنصر المعالى قابوس (حوالى ٤٧٥ هـ) حيث ذكر أن جدة والدته هى بنت الأمير مرزبان بن رستم مؤلف مرزبان نامه. وهذا الكتاب واحد من الأعمال الكثيرة التى وضعت محاكاة لكليلة ودمنة، ويقوم على نظام الحكايات المتداخلة التى يتولد بعضها عن بعض.

ويعتمد الباحث على الترجمتين لإثبات العلاقة بين مرزبان نامه وكليلة ودمنه، نظراً لعدم وجود النص الأصيل للكتاب. ومن المقارنة بين الترجمة وكليلة

ودمنة يشير إلى بعض المشابهات فى مضمون الحكايات لا يكفى لتفسيرها القول بالتشابه العارض ومنها:

- أن ابنى آوى فى ترجمة الوراوينى، وهما ددمى ودستان يشبهان إلى حد كبير ابنى آوى، كليله ودمنة، فكل من الاثنين يعيش ضمن حاشية الأسد ملك الحيوانات، أحدهما غير مبال به، والثانى مخلص له، والأول يغضب عليه الملك ويسجنه، ويبقى الثانى وفيا لصديقه ويحاول أن ينقذه.

- وابن آوى الزاهد الذى يمتنع عن أكل كل ما فيه حياة، فى كليله ودمنة يشبه الأسد التقى الذى يمتنع عن أكل الحيوانات فى مرزبان نامه، مما يدل على وجود المصدر المشترك للعملين.

- وحكايات إيراجيتى أو إيراجيستى زوجة الملك الفارسى خسرو، هى تلك التى نجدها فى كليله ودمنة باسم إيراخت زوجة ملك الهند، فتشابه الاسمين له دلالة، والعقدة فىهما واحدة، وتقوم على فرحة الملك لوجود زوجته على قيد الحياة، بعد أن كان قد أمر بقتلها فى لحظة غضب.

- وفى كلا العملين يقوم المضمون على وفاء الأصدقاء فى المحنة والغيرة بين رجال الحاشية، التى تدفع إلى التآمر من أجل الاستئثار بالقرب من الملك.

ويعترف الباحث بأنه مع ثبوت العلاقة بين العملين، فإن منهجا للبحث أكثر عمقا كان يقتضى الرجوع إلى النص الأصيل لمرزبان نامه المكتوب باللهجة الطبرستانية، ومعرفة تلك اللهجة، وهو ما لم يتوافر فى حالة الكتاب المذكور.

ويتنقل بعد ذلك إلى دراسة أشكال التأثير العربى فى ترجمتى مرزبان نامه. ويبدأ بترجمة الوراوينى، ويلاحظ أولا إغفال هذا الكاتب لذكر مصادره العربية فى المقدمة التى وضعها للترجمة، مع أن عمله ينطق فى كل صفحة منه بمدى معرفته العميقة بالعربية وتأثره بها، من خلال استشهاده الأمين بنصوصها من قرآن وأحاديث نبوية وأمثال شعرية ونثرية، واقتباسه منها واستلهامه إياها. ومن ثم يتتبع مظاهر تأثره بالعربية فى الأفكار والصور، تلك التى نقلها مباشرة، فبدت على شكل اقتباسات تنبئ عن مصدرها بسهولة من الأحاديث النبوية والأشعار والأمثال. وتلك التى لم ينقلها مباشرة، واكتفى باستيحائها وتقليدها. ومن خلال

الأمثلة التي يعرضها ينوه بطريقة الكاتب في توظيف الفكرة المأخوذة من العربية وإثراء النص بها ومع ذلك فهناك الاستثناءات:

فقد ترد الفكرة العربية أحيانا مقحمة على النص الذي لا يحتاج إليها، وتبدو كما لو كانت لمجرد المباهاة أو الاستعراض بمعرفتها. وقد تكون عبارة عن مثل سائر من الشعر أو النثر منقول حرفيا إلى الفارسية، وضعه المؤلف على لسان أحد شخوص حكاياته، دون أن يراعى مناسبته للسياق أو ظروف القائل. وأحيانا يضيف المؤلف إلى النقل الحرفي لها قدرا من التفاصيل التي لا تذهب بها بعيدا عن معناها الأصلي في العربية، وفي جميع الأحوال كان ذوق العصر يرحب بهذه الطريقة في الأخذ عن العربية - الأم الوصية على الفارسية في الفترة موضوع الدراسة على حد تعبير الباحث، ويعدها دليلا على ثقافة الكاتب، التي يقوم على أساسها. ويشبه هذا الأخذ من بعض الوجوه ما كان يفعله الأدباء الأوروبيون من حشو مؤلفاتهم بالاستشهادات المأخوذة من اللاتينية واليونانية، مع فارق أنها تأتي في عمل الراوي بصورة ثابتة ومنظمة.

ويورد الباحث أمثلة متعددة للصور التشبيهية والاستعارية التي استعارها الكاتب الفارسي من العربية، وتحمل أثر الخيال عند العرب. ويرى أنها صورة مبتذلة الاستعمال شائعة في الكتابات العربية التقليدية، ونقلها الكاتب بتعبيراتها وقوالها الخاصة بها، ومن ثم بدت في مجموعها شاحبة فاقدة للأصالة والابتكار. ولكنه يعترف مع ذلك للكاتب الفارسي بغزارة الصور وخصوبة الخيال، ولكتابه بالتميز بين الأعمال الأدبية في اللغة الفارسية، حتى ليعد من عيونها.

وعن التأثير العربي في اللغة والأسلوب - يشير الباحث إلى مهارة الكاتب في استعمال المفردات العربية التي غزت النص بغزارة، مابين تجريدية وحسية وتصويرية. ويقدم الإحصاءات والأمثلة الخاصة بكل نوع منها، واستعمال نظام الجملة العربية لصياغة جملة وتراكيبه الفارسية. واستعماله جمع التكسير والمؤنث باطراد لجمع الكلمات العربية، واستعارته لتراكيب ومفردات عربية بنفس حركاتها الإعرابية. واستعمال التركيب العربي في معنى المفرد... بالإضافة إلى ظواهر عدة ناتجة عن تأثير النحو العربي، مثل حذف الفعل من الجملة الفارسية، اعتمادا على

ذكره قبلا فى السياق، واستعمال الحال والمفعول المطلق والفعل المساعد أخذ مترجما إلى الفارسية.

ويصل الباحث أخيرا إلى نهاية رحلته بتناول الترجمة الثانية لمرزبان نامه التى أعدها محمد بن غازى فى أواخر القرن السادس الهجرى، بنفس المنهج الذى تناول به ترجمة الوراوينى، فهو يتحدث عن الكاتب، ورغبته فى تأليف كتاب يختذى فيه ترجمة أبى المعالى نصر الله لكتاب كليله ودمنة، ويتفوق عليها فى نفس الوقت. وأنه وجد فى «مرزبان نامه» القديم ضالته المنشودة، فعكف عليه يترجمه، أو بالأحرى يعيد تأليفه. فغير عنوانه إلى «روضات العقول» وأضاف إلى فصوله العشرة فصلا جديدا، وأجرى تعديلا فى ترتيب الفصول، ودفع به فى اتجاه التأثير بالعربية، وفى مقارنة بين ترجمتى الوراوينى وغازى يخلص الباحث إلى أنهما عملان متشابهان، يجمع بينهما الأسلوب الفنى الحافل بكل ما يعكس الخيال العربى من تشبيهات وصور ومحسنات. حتى أنهما ليقعان أحيانا على الصورة أو الحلية اللفظية الواحدة. ويفترقان فى أن صاحب مرزبان نامه كثيرا ما يزين عبارته بنص من العربية، يستمد منه بعض الصور والأفكار التى لا تخلو من أصالة. على حين لا يلجأ صاحب روضات العقول إلى هذه الطريقة إلا نادرا، فهو إما أن يقتبس الصورة دون أن يذكر النص الذى أخذت منه، أو يذكر النص ولا يحاول أن يستمد منه الصورة والفكرة، كما يفعل الأول. ويفترقان كذلك فى أن النصوص الشعرية للاستشهاد وتجميل العبارة، أكثر ورودا فى مرزبان نامه منها فى روضات العقول، كما أن الحكايات المتداخلة كثيرا ماتأتى أكثر بسطا وطولا فى الكتاب الأول منها فى الثانى.

وعلى صعيد آخر يظهر تأثير النحو العربى بصورة أقل فى «روضات العقول» إذ إنه يكاد ينحصر فى ظاهرة حذف الفعل اعتمادا على السياق أو على فهم القارئ. ويبدو المؤلف فيما عدا ذلك داعية مخلصا للمحافظة على قواعد النحو الفارسى فى مواجهة التأثير القوى للنحو العربى. ومن القواعد التى دعا إلى عدم الخروج عنها، وطبقها بالفعل فى كتابه قاعدة عدم المطابقة فى التأنيث بين الاسم المؤنث وصفته. ويبدو أن التأثير العربى كان قد قضى عليها نهائيا فى عصر الكاتب فتراه يلح عليها ويسخر من الذين يحرصون على المطابقة، خضوعا منهم لهذا

التأثير. ومع ذلك اضطر هو نفسه، بسبب قوة الاستعمال السائد إلى أن يؤنث الصفة في بعض المواضع من كتابه. وإن كانت نفسه تنبو عن ذلك، على حد تعبيره.

ومن الملامح الأخرى للعميلين:

إن صاحب «روضات العقول»، مثله في ذلك مثل صاحب «مرزبان نامه» يحرص على جمع الكلمات العربية بصيغة الجمع العربية (جمع المؤنث وجمع التكسير)، ونادرا ما يجمعها بالآلف والنون علامة الجمع في الفارسية.

وعلى الرغم من تحفظ صاحب الروضات تجاه سيطرة النحو العربي فإن كتابه يبدو مشبعا بالكلمات العربية، وتبدو نسبة ورود هذه الكلمات في روضات العقول أعلى بكثير منها في مرزبان نامه. ففي حكاية (الضحاك) بالكتاب الأول - على سبيل المثال - وصلت النسبة إلى ٣٩٪، بينما لم تتجاوز ١٧٪ في نفس الحكاية من الكتاب الثاني.

وفي مرزبان نامه لا توجد مقدمات في بداية الفصول. فالمؤلف يدخل مباشرة في الحكاية الرئيسية للفصل، على حين يمهد لها بمقدمة طويلة نسبيا في الروضات، أشبه بتلك التي توجد في ترجمة نصر الله لكليلة ودمنة، تقليدا لابن المقفع، مع فارق الإطناب والزينة اللفظية. وعلى العكس يحرص صاحب مرزبان نامه على تقليد الطريقة العربية التي يطلب فيها المتحدث إلى مخاطبه أن يسوق له حكاية في سياق القصة: جون بود أن دستان؟ وهي ترجمة للتعبير العربي على لسان كليلة: «وكيف كان ذلك؟».

وفي ختام المقارنة بين مرزبان نامه وروضات العقول - يقوم الباحث بمقارنة منهجية بين العميلين فيما يتعلق بمحتواهما من الحكايات. ويخلص منها إلى أن الحكايات الفرعية المدرجة في الحكاية الرئيسية لكل فصل ليست متحدة في النصين. فبعض الحكايات يوجد في أحدهما دون الآخر. وهذا في رأيه يمثل الاختلاف الأساسي بين الكتائين ..

وإلى هنا تنتهى الرسالة بأجزائها الثلاثة التي تقع في ٥٣٠ صفحة + ٣٥ صفحة للملاحق والمراجع والفهارس ..

وبعد، فلعل هذا العرض الذى يسير فى اتجاه التلخيص، قد استطاع أن يقدم صورة أقرب إلى الدقة لهذه الرسالة الجادة التى أعدت فى بداية الخمسينيات، ومع ذلك لا تزال تحتفظ بقيمة علمية أصيلة، على كثرة البحوث التى تلتها فى ميدانها، جديرة بأن تكون محل نظر كل باحث يهتم بالعلاقات بين الآداب. وذلك لأنها ليست مجرد بحث موسوعى شامل فى بابها فحسب، ولكنها إطار وتحليل للرؤية النقدية المقارنة، وإسهام حقيقى رائد فى مجال الأدب المقارن. ظل إلى الآن حبيس المخطوط واللغة الأجنبية التى كتب بها، بالرغم من «تسرب» خلاصته إلى أعمال المؤلف المطبوعة، وخاصة كتابه الشهير «الأدب المقارن» ولعله قد آن الأوان لأن تنال هذه الرسالة حقها من الذبوع والانتشار واهتمام البحث العلمى بها.

محمد غنيمى هلال

عطاء متميز فى النقد الأدبى الحديث

الدكتور شفيح السيد (*)

- ١ -

كثيرٌ هم أولئك الذين كتبوا فى النقد الأدبى الحديث، وفتحوا نافذة عربية أشرفنا منها على نظريات هذا النقد، وآراء أعلامه وفلاسفته، لكنى أحسب أن نفرا قليلا جدا من هؤلاء الباحثين والنقاد - فى طليعتهم محمد غنيمى هلال - هم الذين بذلوا جهدا شاقا، وثابروا على العمل، وامتلكوا أدوات البحث فى هذا الحقل امتلاكا حقيقيا، فكان عطاؤهم سخيا، وخلفوا أثارا عظيمة لاتنسى على مر الأيام.

ولعلى لا أتجاوز الصواب إذا قلت إن ناقدًا جادا، ودارسا للنقد الأدبى فى ثقافتنا العربية، لا يمكنه أن يغضى الطرف عما قدمه أستاذنا الجليل فى هذا المجال.

وإيمانًا منى بهذه الحقيقة، يحاول هذا البحث - فى تواضع - أن يلقي بعض الضوء على هذا الذى قدمه غنيمى هلال فى حقل النقد الأدبى الحديث. كيف أفاد منه فى بناء شخصيته النقدية؟ وكيف استوعبه وقدمه لأبناء العربية؟

لا أدعى ابتداء، أن غنيمى هلال كان رائدا فى الاتصال المباشر بالنقد الأدبى فى الغرب، والاطلاع عليه فى مصادره، فقد سبقه على الدرب عدد من الكتاب والنقاد منذ أوائل القرن العشرين. ولعل من الأعمال المبكرة فى هذا الصدد كتاب روى الخالدى «علم الأدب عند الإفرنج والعرب» الذى صدر عام ١٩٠٤، ثم تلاه بعد عامين كتاب قسطنطين الحمصى «منهل الورد فى علم الانتقاد» الذى صدر فى جزأين بالقاهرة عام ١٩٠٦.

لكن الكتابين لا يقدمان فى الواقع أصول النقد الأدبى الحديث بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، فكل مافيهما شذرات قليلة من آراء بعض النقاد الغربيين، يشير إليها

(*) أستاذ البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم.

كل منهما فى عجلة، مختلطة ببعض ماجاء فى النقد العربى حيناً، ودون وعى دقيق بمفاهيم المصطلحات النقدية حيناً آخر، غير أن ذلك لا ينال من جهد كل منهما، ودوره - فى إطار المرحلة التاريخية - فى تنبيه الأذهان إلى لون من المعرفة النقدية، يختلف قليلاً أو كثيراً، عن النقد العربى الذى كان قد توقف، منذ زمن طويل، عند حدود الموروث من عصور سابقة.

وفى أوائل العشرينيات ظهر كتاب آخر فى الميدان، وهو كتاب «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» لأحمد ضيف^(١)، وهو كتاب يسئ الحظ، لم يحظ بما يستحق من شهرة، على الرغم من أنه كان خطوة متقدمة فى ذلك الوقت، وربما كان السبب فى ذلك يرجع إلى ظهوره أصلاً داخل أسوار الجامعة، وتلبية لحاجة طلابها الذين كان يقوم بالتدريس لهم، فارتبط الكتاب بالدراسة الجامعية، ولم يتح له الانتشار بين القراء خارجها، وربما كان عنوانه نفسه مسئولاً عن ذلك فلم يكن ليدور بذهن أحد ممن يقرأ هذا العنوان أو يسمعه - بما فيه من كلمة «بلاغة» ذات المدلول التراثى - أن محتواه سيتناول نظريات فى النقد الأدبى، فضلاً عن النقد الحديث فى أوروبا.

إلا أن المؤلف أراد من البلاغة الإبداع فى فن القول، وليس معناها التقليدى الموروث، أو عبارة أخرى أراد منها «الأدب»، فالكتاب يدور حول كيفية دراسة الأدب العربى، وتلك هى المهمة التى يضطلع بها النقد الأدبى؛ والموضوعات التى عرض لها بالفعل تدخل فى إطار النقد الأدبى، وتعد جزءاً من قضاياها.

ومع أنه كان خطوة متقدمة، على طريق الاتصال المباشر بالنقد الحديث فى الغرب، كما قدمنا، فإن ما قدمه من آراء النقاد ونظرياتهم كان محدوداً بحدود فرنسا وحدها، ولم يتجاوزها إلى غيرها من الأقطار الأوروبية؛ فتتبع حركة النقد الأدبى فيها بدءاً من رونسار فى القرن السادس عشر (١٥٠٤ - ١٥٨٥) إلى بوالو^(٢) فى القرن السابع عشر (١٦٣٦ - ١٧١١) ثم هيبوليت تين^(٣) فى القرن

(١) تخرج فى دار العلوم سنة ١٩٠٩، وأوفدته الجامعة المصرية فى بعثة دراسية إلى فرنسا، فحصل على دبلوم فى الآداب من جامعة باريس سنة ١٩١٤، ودكتوراه فى الآداب سنة ١٩١٧. انظر تقويم دار العلوم إعداد محمد عبد الجواد ص ١٦٤.

(٢) انظر مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ١٠٠.

(٣) انظر السابق ص ١١٨.

التاسع عشر (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ونظريته في رد التفاوت بين الأدباء إلى عوامل البيئة، والعصر، والجنس، ثم برونيتير^(١) في القرن نفسه (١٨٤٩ - ١٩٠٧) ونظريته في تطور الأجناس الأدبية، على غرار تطور الأجناس في الكائنات الحية، وينتهي به المطاف إلى الانطباعية والتأثرية بزعامة جول لمر^(٢) المتوفى عام ١٩١٤.

إسهام الكتاب إذن في النقد الحديث إسهام جزئي محدود، لكنه جهد عظيم سابق لأوانه، كما نوهنا، ولا سيما إذا وضعنا في الاعتبار ظروف التطور الثقافي والحضاري التي ظهر فيها، فالاختكاك الثقافي بالغرب لم يكن قد نضج بعد، وكان ما يزال في بداية الطريق، ودارسو النقد الأدبي من الطلاب في الجامعة الوليدة، والمشتغلون به خارجها جميعا فئة قليلة. وفي الوقت نفسه لم يحدث من التطور في الإبداع الأدبي العربي ما يستوعب تلك النظريات النقدية الجديدة التي تبدو غريبة على ما استقر في البيئة العربية من مفاهيم أدبية تقليدية.

يقتضينا السياق أن نشير كذلك إلى كتابين^(٣) آخرين أدليا بدلوهما في هذا المضمار، وكلاهما ثمرة التدريس بالجامعة أيضا. هذان الكتابان هما: «أصول النقد الأدبي» لأحمد الشايب سنة ١٩٤٠، و«النقد الأدبي» لأحمد أمين سنة ١٩٥٢.

أما الشايب فكان اهتمامه منصبا على الأسس والقضايا العامة، دون الاتجاهات والمذاهب النقدية التي عرفها النقد الأدبي في أوروبا منذ القرن الثامن عشر؛ ولهذا جاءت معالجته في صورة عرض عام لها، وتقديم لما قيل فيها من آراء، حسبما فهمها واستخلصها هو، مع النص حيناً على رأى هذا الناقد أو ذاك في معرض التأييد أو الرفض، دون فصل بين قديم وحديث. وفي هذا قد يجمع في الموضوع الواحد بين آراء النقاد العرب والنقاد الغربيين المحدثين؛ فالموضوعات

(١) انظر السابق ص ١٤٣.

(٢) انظر السابق ص ١٥٠.

(٣) لا يدخل فيما نحن بسبيله كتاب «النقد الأدبي أصوله ومناهجه» لسيد قطب الذي صدر سنة ١٩٤٥، فلم يكن هم سيد قطب تقديم نظريات النقد الأدبي في دراسة علمية موثقة بالأسانيد، ولادراسة التفكير النقدي الحديث وتطوره في الغرب، بقدر ما كان معنيا بتقديم رؤيته الخاصة لطبيعة التجربة الأدبية، وعناصر العمل الأدبي، والمناهج التي يمكن أن تتبع في نقله، وهي رؤية تكونت عنده من قراءاته المستفيضة في كتب النقد الأدبي، وممارسته للإبداع الأدبي في الشعر والقصة، وحسه الأدبي العالي، وتجاربه الكثيرة في نقد الأعمال الأدبية وتحليلها، ولاغرو أن يعد كتابه هذا رائدا في بابيه.

تدرس فى ذاتها، أى بماهى متعلقة بالنقد الأدبى، باعتباره نشاطا ذهنيا وجدانيا للإنسان فى أى مجتمع وفى أى عصر.

ولاشك أن الشايب قد أفاد فيما عالج من موضوعات من دراسته فى أوروبا، ولعله كان من أوائل الذين ذهبوا إلى تقسيم مادة الأدب إلى عناصر أربعة: الخيال، والعاطفة، والفكرة، والأسلوب. فى حين أن الذى وصل إلينا عن نقاد العرب القدماء أنهم اقتصروا على عنصرين فقط هما اللفظ والمعنى، وزادوا فى الشعر، الوزن والقافية. واللفظ والمعنى يقابلهما هنا الأسلوب والفكرة، أما العاطفة والخيال فلم يرد لهما ذكر عندهم.

ومع ذلك فأنت تراه - فيما يتصل بمفهوم النقد الأدبى ووظيفته - أقرب إلى روح القدماء إذ ينزع مثلهم إلى اعتباره تقييما وحكما على النص الأدبى^(١) دون التفات كبير إلى ضرورة تعليل الأحكام وتفسيرها، وهو مايتحقق بها للنقد الأدبى قدر من الموضوعية يقترب بها من العلم، بقدر مايتبعد عن مجرد التذوق. ولما كان الشايب لم يتخلص بعد من فكرة سيطرة الذوق على النقد الأدبى، فقد انتهى - بعد إيراد اعتراضات القائلين بانتفاء موضوعية العلم عن النقد الأدبى، والردود على هذه الاعتراضات - انتهى إلى القول بأن «النقد الأدبى يقف موقفا وسطا بين العلم والفن بمعناهما الدقيق، أو هو فن منظم، لأن طبيعة العلم التى تسيطر على الجزئيات مستقصية، ثم تستنبط من ذلك قوانين عامة حاسمة لاسلطان للذوق الشخصى عليها - هذه الطبيعة تخالف الواقع فى النقد الأدبى، الذى يصطدم دائما بهذه الأذواق المتباينة والعبقريات الكثيرة، والفنون الأدبية المختلفة، التى لايشملها قانون عام»^(٢).

ويؤسس على ذلك نتيجة مؤداها أنه إذا كان النقد الأدبى شيئا بين العلم والفن، فيه من كل حظ، فإن من الطبيعى «أن تكون دراسته كذلك وسطا بين جمال الفن ودقة العلم، وليس من المنتظر أن نضمن لها اللذة دائما، لأن طبيعة النقد ليس فيها روعة الخيال، وهزة العاطفة التى نظفر بها عند قراءة الأدب ذاته،

(١) من أقواله فى هذا الصدد، النقد الأدبى هو «تقدير النص الأدبى تقديرا صحيحا وبيان قيمته ودرجته الأدبية» أصول النقد الأدبى مكتبة النهضة المصرية الطبعة الرابعة ١٣٧٣ - ١٩٥٣، ص ١١٦.

(٢) أصول النقد الأدبى ص ١٦٥ - ١٦٦.

أما تحليله وتعليله فقد يصرفنا عن الاستمتاع بما فيه من سحر وجلال . نعم إن بعض النقاد يحاول أن يكتب بأسلوب رائع جذاب يخفف من هذه القسوة العلمية التى يقتضيها النقد، وتستدعيها الأمانة فى العرض والتفسير، ولكن ذلك قد يبعد به عن مهمته قليلا، فليحذر الناقد القصور الناشئ عن جفوة العلم، وقسوة المنطق، بقدر ما يحذر التقصير رغبة فى روعة الأسلوب وجمال التخيل»^(١).

وفى رأينا أن الشايب استرسل فى كلام نظرى فأبعد، وغامت دلالة كلمة «العلم» فى استرساله هذا، فلم يتحدد المراد منها فهو يتحدث عن «جفوة العلم»، «وقسوة المنطق» اللتين تتنافيان مع «روعة الخيال»، و«هزة العاطفة» فى العمل الأدبى، وكأن العلم الذى يعنيه هو العلم الرياضى بقواعده الذهنية التجريدية، وهذا النوع من العلم ليس هو المراد فى سياق الحديث عن النقد الأدبى، وإنما المقصود به قدر من الموضوعية فى تحليل النص، مصدرها الرجوع إلى بنيته اللغوية، والأدوات الفنية التى تشكل منها وتأثيرها فى إنتاج الدلالة.

ثم إن الممارسة النقدية التى يتولاها ناقد بصير متمرس بأدواته، مسيطر على لغته تأتى نصا إبداعيا لا يقل فى جماله عن النص الأدبى المنقود ذاته، فى الوقت الذى تحتفظ فيه بموضوعية التحليل والتفسير إلى حد كبير.

ومهما تكن ملاحظتنا على رأى الشايب فى كون النقد الأدبى علما أو فنا . فقد كان رأيه واضحا لا لبس فيه، فى حين اضطرب موقف أحمد أمين فى المسألة وبدا غير مستقر على رأى واحد، فهو ما إن يصف النقد بأنه علم فى قوله : «والنقد الأدبى يخضع لقواعد خاصة كما يخضع كل علم»^(٢)، وقوله : « والنقد الأدبى ككل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتمرين»^(٣)، حتى يأتى فى الصفحة التالية مباشرة، لينتقض هذا الرأى، ويصف النقد بأنه فن، إذ

(١) السابق ص ١٦٧ .

(٢) النقد الأدبى، النهضة المصرية، الطبعة الخامسة ١٩٨٣ (ص ٢).

(٣) السابق، الصفحة نفسها . ويتفق رأيه هذا مع ماذهب إليه من أن الغرض من دراسة النقد الأدبى معرفة القواعد التى نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيدة، أم غير جيدة، فإذا كانت جيدة أو رديئة فما درجتها من الحسن أو القبح، ومعرفة الوسائل التى تمكنا من تقويم مايعرض علينا من الآثار الأدبية» ص ١ .

يقول: «وإذ كان النقد الأدبي فنا وجب أن يخضع لكل قوانين الفن. فهناك قواعد أصلية تشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب»^(١).

ثم مايلبث أن يعود في موضع لاحق ليضع النقد في مرتبة بين العلم والفن، وإن كان أقرب إلى الأول منه إلى الأخير؛ يقول تعقيبا على ماذهب إليه من أن قدرا من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ماصدر عنه من فن: «والنقد بهذا الشكل، أقرب إلى العلم منه إلى الفن، فهو يقرر القواعد النظرية أكثر مما يبين طريقة استخدامها، ويوضح النظريات التي يمكنك أن تعرف بها القطعة الفنية ومقدار جودتها، ولكن لايتعرض كثيرا لتدريبك وتبين الطرق العملية لتكون فنانا»^(٢).

وفي موضع رابع نراه يرجع عوده على بدئه إذ يقرر أن النقد علم ثم يضيف إلى ذلك، أنه «محفوف بصعاب كثيرة، وأن هناك نواحي لايمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء، وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة، كما يمكننا القول هنا أن علم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرد استحسان أو استهجان لايستند على تعليل. فكل ما كان مبني على ذوق الناقد وحده، ومجرد ادعائه أن هذا بليغ، وهذا غير بليغ، لأنه يتذوقه، أو لايتذوقه، واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان في قالب جميل، كما يفعل عبدالقاهر الجرجاني، وأبو هلال العسكري في كثير من المواضع - كل هذا ونحوه لايفيدنا كثيرا في موضوعنا، ولايصح أن يعد من علم النقد»^(٣).

وإن دل هذا الاضطراب على شيء فإنما يدل على أحد أمرين، إما غياب التفرقة الواضحة بين دلالتى العلم والفن، عند أحمد أمين. فكلاهما عنده بمعنى واحد وعلى الأقل كلاهما شبيه بصاحبه شبيها تاما؛ وإما أن مفهوم النقد الأدبي نفسه غير واضح تماما في ذهنه.

وخلافا لأحمد الشايب، عني أحمد أمين بالنقد الحديث في أوروبا، مفردا

(١) السابق ص ٣.

(٢) السابق ص ١٠.

(٣) السابق ص ١٥.

له وللنقد العربى، الجزء الثانى من كتابه، بيد أن تقديمه لكليهما كان تقديمًا تاريخيًا. أضف إلى ذلك - فيما يتعلق بالنقد الأوروبى - توجيه مسار الحديث عنه طبقًا لانتماءات إقليمية، وليس تبعًا لتشابه الاتجاه، ووحدة المذهب، فهى دراسة تفتقد الرؤية الكلية الشاملة التى ترصد فلسفة جمالية ماعند ناقد فى أحد الأقطار ثم تتعقب تطورها عند ناقد أو نقاد آخرين فى قطر آخر، وهكذا، ومن ثم جاءت الدراسة فى مجملها سردًا لأفكار ونظريات مستقل بعضها عن بعض، تتعلق تارة ببعض المذاهب الأدبية والنقدية، مثل الكلاسيكية الحديثة (الجديدة) والرومانتيكية، والرمزية؛ وتدور تارة أخرى حول بعض المشاهير من النقاد فى هذا القطر أو ذاك.

وسبب ذلك أن أحمد أمين لم يرجع - كما صرح فى المقدمة - إلى مصادر موضوعه فى لغتها الأصلية، وإنما اعتمد على ما ترجمه له بعض الدارسين عن الإنجليزية، وكثير من هذه المترجمات من كتب الموسوعات غير المتخصصة، كدوائر المعارف. ومن المؤكد أن خبرة المتخصص الذى يتقن لغة أجنبية ما بمصادر موضوعه فى هذه اللغة، تفوق كثيرا خبرة المتخصص الذى لا يتقن تلك اللغة.

-٢-

فى ضوء ما تقدم تبدو قيمة ما قدمه غنيمى هلال فى النقد الأدبى الحديث، بكتابه المسمى بهذا الاسم، والذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٨ باسم «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث» ومقالاته التى ظهرت فى بعض المجلات الثقافية، ثم جمعت بعد ذلك فى كتب. وتتجلى هذه القيمة منذ نقطة البداية التى انطلق منها؛ وحتى منتصف القرن العشرين، وربما إلى ما بعد ذلك، لم يكن مفهوم النقد الأدبى بمعنى إضاءة النص، واستكشاف دلالاته ومعانيه الفنية، قبل أن يكون تقييما، قد استقر تماما بين الدارسين.

وكان أمر موضوعيته واقترابه المتزايد من العلم، واصطناعه لمناهجه مسألة لاتزال موضع شك وجدل، بل إن الاعتقاد السائد، وخاصة لدى كثير من نقاد الصحافة الأدبية، أنه حرفة عمادها الذوق والدربة، وليس علما من علوم الدراسات الأدبية، تتنوع نظرياته وفلسفاته.

وكان غنيمى هلال على وعى بذلك، فشرع قلمه لتوضيح مفهوم النقد الأدبى، وتأكيد موقعه بين فروع المعرفة الإنسانية، وذهب إلى أنه يُعنى «بالكشف عن جوانب النضج الفنى فى التتاج الأدبى، وتمييزها عما سواها، عن طريق الشرح والتعليل، ثم يأتى بعد ذلك الحكم العام عليها»^(١).

ويؤكد غنيمى هلال الأهمية البالغة لشرح الأحكام النقدية وتعليلها، حين يقرر أن الذى يتصدى للعمل الأدبى بالدراسة والتحليل يعد ناقدا، إذا قدم تبريرا فنيا لحكمه، ولو كان ذلك الحكم خاطئا؛ فى حين أنه ليس ناقدا إذا اكتفى بإصدار الأحكام دون تعليل، حتى لو جاء حكمه صوابا، وما أشبهه فى هذه الحال - كما يقول الناقد الفرنسى سانت بييف - بالساعة الخربة تكون أضبط الساعات فى وقت من الأوقات، ولكن لا يلبث أن يتكشف زيفها فى لحظات^(٢).

والنقد الأدبى فى هذا الإطار ليس مجرد ممارسات تطبيقية لارابط بينها، ولانظام يجمعها، ولارصيد تركز عليه من الأسس والنظريات، وإنما هو علم من العلوم الإنسانية يتألف من شقين؛ أحدهما نظرى، والآخر عملى تطبيقى. والجانب الأول ضرورى للثانى، فالنقد لا يثمر ثمرته إلا بتقويم للعمل الأدبى صادر عن نظريات تبين عن الملتقى العام للمعارف الجمالية اللغوية فى تاريخ الفكر الإنسانى^(٣).

ومع التسليم بهذه الحقيقة يبقى إطلاق مصطلح «العلم» على «النقد الأدبى» كما ذهب غنيمى هلال، على سبيل القطع، أمرا مشيرا للتساؤل؛ لما يبدو من تعارض بين ماتقتضيه دلالة «العلم» من وجود قواعد محددة، ومعايير ثابتة؛ وما عليه الحال فى «النقد الأدبى» من عدم وجود أمثال هذه القواعد والمعايير المنضبطة لتقاس بها الأعمال الأدبية، فيحكم لها أو عليها. وقد كانت هذه الحجة هى سند القائلين بأن النقد الأدبى ليس علما؛ لأنه محكوم بالذوق، والأذواق تختلف باختلاف الأفراد والبيئات. فماذا إذن عند غنيمى هلال جعله يلغى هذا التعارض، ولا يلتفت إليه؟

(١) النقد الأدبى الحديث. نهضة مصر، ص ٩.

(٢) النقد الأدبى الحديث. نهضة مصر، ص ١٠.

(٣) انظر السابق ص ٩.

يمكن تفسير موقفه، فيما نرى، في تحديده لدلالة كلمة «العلم» من جهة، وجلاته لدور الناقد وثقافته وأدواته التي يستعين بها من جهة أخرى. فكلية «العلم» في العصر الحديث أصبحت مصطلحا خاصا بالعلوم الأساسية كالكيمياء والطبيعة والفلك والرياضيات، والنبات، والحيوان، والتطبيقية كالطب والهندسة والزراعة وما إليها. لكنها في أصل دلالتها تطلق على مجموع أصول ومسائل كلية تجمعها جهة واحدة فتشمل إلى جانب هذه العلوم، طائفة أخرى من العلوم تعرف باسم العلوم الإنسانية أو النظرية، كالفلسفة والاجتماع، والاقتصاد، وعلم اللغة، وعلم الشعر، وعلم الخطابة. فالنقد الأدبي داخل في «العلم» بهذا المفهوم، وليس بمفهوم العلم التجريبي، أو التطبيقي، ويجرى فيه مايجرى في سائر العلوم الإنسانية من اختلاف، منشؤه تباين الاجتهادات، ورؤية الموضوع الواحد من جوانب متعددة، وليس اختلافا بالخطأ والصواب، كما هو الحال في العلوم التجريبية، من حيث إن الحقيقة فيها ذات وجه واحد، لا يحتمل التعدد، فموافقتها تعنى الصواب، والخروج عليها يعنى الخطأ. أما في مجال العلوم الإنسانية فلا مجال فيها للقول بحقيقة واحدة.

وهكذا لا تتناقض نظريات النقد الأدبي، بل تتلاقى، ويكمل بعضها بعضا إذا نظرنا إلى الأدب من جوانبه المختلفة، وعلينا أن نؤمن في النقد الأدبي، بفلسفة تعدد الأسباب للشيء الواحد، «فقد يرجع الخلاف إلى تعدد جوانب موضوع المناقشة، ومادة ذلك الموضوع، أو إلى الأقيسة المنطقية التي يخضع لها كل جانب من هذه الجوانب. فالأدب - بوصفه موضوع النقد - تتعدد جوانب مادته؛ فقد ينظر إليه بوصفه نتاجا فنيا وكفى، أو إلى الجمهور الموجه إليهم ذلك الأدب. وأثرهم فيه، أو سلبيتهم تجاهه، أو إلى الأديب نفسه في سلبيته أو إيجابيته في أدبه ومجتمعه^(١)».

ويرتبط بذلك أمر آخر، يعد نتيجة أو انعكاسا لما سبق، وأعنى به اختلاف نظريات النقد الأدبي باختلاف العصور، ومطالب المجتمعات والأدباء، وتغيرها من عصر إلى عصر؛ وهذا هو تفسير مانرى من اختلاف بين نظرية الشعر عند أرسطو - مثلا - في أصولها وتقاليدها، وغايتها الفنية، ونظرية الشعر لدى النقاد العرب، في

(١) النقد الأدبي الحديث ص ١٤.

ضوء إدراكهم لرسالة الأدب فى المجتمع العربى القديم؛ «وقد عاشت نظرية «الفن للفن» فى عصر ضاق فيه الأدباء بجمهورهم، فانصرفوا عنه يائسين من إصلاحه، ورأوا أن الأدب يجب أن يتجه إلى الخاصة، لا إلى الجمهور، ونشدوا فيه متعة نفسية موقوتة، تمثل فيها السخط على مايسود المجتمع من شرور، وكان فى هذا السخط نفسه معنى الطموح إلى إصلاح الجمهور، كى يشارك الأدباء مشاعرهم؛ وكانت مثالية الرومانتيكيين قريبة من فلسفة الواقعيين فى أهدافها الاجتماعية وآثارها، على اختلاف فى ميادين النشاط الأدبى وجمهوره، تبعا لاختلاف العصر واتجاهاته»^(١). «ويتبع ذلك بالضرورة ألا تؤخذ قواعد النقد الأدبى ومبادئه على إطلاقها، بل توضع فى إطار بيئتها التاريخية، وطبيعة ماعالجت من مسائل، واستهدفت من غاية، فهى قواعد مرنة ليس لها طبيعة الإلزام، وهى فى ذات الوقت، ذخيرة خصبة يستهديها الأديب ويفيد منها، لكنها لا تكفى لخلق الأديب أو تكوين الأديب. فالإحاطة بنظريات النقد ومبادئه لا تخلق أديبا أو شاعرا، وإنما لابد من وجود الموهبة الأدبية أولا، ثم لابد لذوى المواهب بعد ذلك من أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم، ويتمثلوها فى ثقافتهم، ويستوحوها. على نحو ما، فيما يبدعون من أعمال أدبية، ولاغنى لهم عن قواعد النقد ومبادئه»^(٢).

النقد الأدبى إذن علم مثل سائر العلوم الإنسانية واللغوية، ليس لمبادئه قوة القوانين، ولا حتمية القواعد التجريبية، لكن لها فى الوقت نفسه سيطرة الوعى التاريخى للفن، فيمكن تجديدها أو تجاوزها، أو التوفيق بين متناقضها، ولكن لا يصح تجاهلها. ولا تقتصر المبادئ النقدية - فى رأى غنيمى هلال - على النظريات التجريدية، بل تشمل كذلك ما يصوره عباقرة الأدباء فى أعمالهم، وخاصة رواد المذاهب الأدبية، فهم بأعمالهم الإبداعية الرائدة يوجهون الأدب، ويشقون له طرقا جديدة تتفق ورسالته فى عصرهم، مستفيدين فى ذلك بشكل أو بآخر من سابقهم، بحيث يمكن القول بأن كل مذهب يقوم على أنقاض سابقه الذى لم يعد ملائما لروح العصر^(٣).

(١) النقد الأدبى الحديث ص ١٥.

(٢) السابق ص ١٦.

(٣) انظر السابق ص ١٦، ص ١٧.

ونحن نجد سنداً قوياً لما انحاز إليه غنيمى هلال. من إسباغ صفة «العلم» على النقد الأدبى، فى تراثنا النقدى، فكثيراً ما ترد فى كتابات نقاد العرب القدماء عبارات مثل «علم الشعر»، و«علم الأدب»، أو توصف «صناعة الشعر» بأن لها علماً كسائر أصناف العلم^(١)، وما أشبه ذلك. والمقصود بها جميعاً البصر بأساليب الشعر أو الأساليب الأدبية بعامة. والقدرة على تمييز الجيد منها من الردىء، وتلك هى وظيفة النقد الأدبى.

ويعزز غنيمى هلال رأيه فى كون النقد «علماً» ذا كيان مستقل بالكشف عن عمق ارتباطه بالعلوم الإنسانية الأخرى، وتواصله معها، والاستعانة بها، مثل الفلسفة، وعلوم اللغة، والبلاغة والعروض، وعلم النفس، والتاريخ، فهى جميعاً تشترك فى أن كلا منها يتناول جانباً من النشاط الذى يقوم به الإنسان بما هو إنسان.

وفيما يتعلق بارتباط النقد الأدبى بالفلسفة حسبنا أن نشير إلى التقائهما معاً فى مهاد فكرى واحد عند اليونان القدماء، إذ كان نقد أرسطو يستمد من ذات النبع الذى تفيض منه فلسفته، وإذا كان قد لقب فى مجال الفلسفة بلقب «المعلم الأول» فمن حقه أن يلقب فى النقد الأدبى بلقب «الناقد الأول» كذلك. ولم تنفصم عرى العلاقة بين النقد الأدبى والتفكير الفلسفى فى العصور التالية، بل لعلها زادت وثوقاً فى المذاهب النقدية الحديثة، فكل منها يستمد من قيم جمالية وأصول فلسفية لا ينبغى إغفالها. ولا يتأتى للناقد فى الوقت الحاضر القيام بمهمته على الوجه الأكمل إلا إذا كان على وعى بالاتجاهات الحديثة والمعاصرة، فى الفلسفة وعلم الجمال.

إن الفلسفة فى جوهرها بحث عن الحقيقة، والنقد الأدبى يسعى - فيما يسعى إليه - إلى اجتلاء صورة الإنسان فى محيطه الاجتماعى، من خلال الأعمال الأدبية التى توحى بوسائل فنية مختلفة، فى القصة والمسرحية بخاصة، بمواطن ضعفه، أو بماله من عواطف عميقة، أو بنواحيه الخفية، فيكشف بذلك عن طبيعة

(١) انظر ابن سلام الجهمى، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، السفر الأول ص ٥. وقد وسع قدامة بن جعفر دائرة «علم الشعر» فقسمه إلى عدة علوم هى: علم عروضه ووزنه، وعلم قوافيه ومقاطعته، وعلم غريبه ولغته، وعلم معانيه والمقصد منه، وأخيراً علم جيله ورديئه. وهذا الأخير هو ما يقوم به النقد الأدبى. انظر نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى. الخانجي ص ١٥.

الإنسان فى ذاته، وعن كفاحه فى سبيل تحقيق مصيره، سواء أكان هذا الكفاح ضد الطبيعة، أو ضد قيود مجتمع ما، أو ضد من يقفون فى سبيله من الأفراد؛ إذ فى مثل هذا النقد تتمثل - كما تتمثل فى الأدب - الأفكار الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل الفكر الإنسانى كله. فى سبيل معرفة مصائره فى هذه الحياة، وهذه الصلة الحق بين الفلسفة، والأدب وفنونه. والنقد هو الذى يكشف عن هذه الصلة. وبهذا يجد الفيلسوف فى الأدب - وخاصة الأدب الحديث - معلومات قيمة تتصل بالإنسان وطبيعته قد لا يجدها فى العلوم الأخرى»^(١).

وعلاقة النقد الأدبى بعلوم اللغة علاقة حمة ونسب. فالأدب الذى هو مادة النقد وموضوعه نشاط لغوى فى المقام الأول، واللغة فيه تستعمل على نحو خاص يتميز عن الاستعمال المتداول فى الحياة اليومية، ولذا فإن كل مستويات الأداء اللغوى من صوتية، وصرفية، وتركيبية، ودلالية يجب أن تكون موضع عناية خاصة من جانب الناقد. وقد زاد اعتماد النقد الأدبى فى العقود الثلاثة الأخيرة على مباحث علم اللغة الحديث، أو الألسنية - كما هى التسمية الذائعة الآن - وتجلى ذلك بوضوح فى البنيوية والأسلوبية وما بعد البنيوية.

ومنذ ظهور عالم اللاشعور على يد فرويد فى مطلع القرن العشرين، و«اللاشعور الجمعى» بعد ذلك بأعوام على يد تلميذه يونج، أفاد النقد الأدبى من ذلك، وظهر اتجاه التحليل النفسى للأدب، وكانت له معطياته التى أفادت منها الاتجاهات النقدية التى جاءت بعد ذلك. ويبدو أن غنىمى هلال لم يشأ أن يعرض فى هذا السياق لتلك العلاقة بين العلمين، اعتمادا على حديثه عن تأثير مدرسة التحليل النفسى فى مفهوم الشعر فيما بعد - فى الباب الخاص بالنقد الحديث^(٢).

- ٣ -

من المبادئ الأساسية فى التفكير النقدى عند غنىمى هلال إيمانه بجدلية العلاقة بين الحاضر والماضى^(٣)، فيما يتصل بالنظريات النقدية، فدراسة نظريات النقد فى الماضى منذ أرسطو ذات أثر بالغ فى تنمية خبرة الناقد المعاصر وصقل

(١) النقد الأدبى الحديث ص ١٢.

(٢) انظر السابق ص ٣٥٠ - ٣٥٣.

(٣) انظر النقد المسرحى، نهضة مصر ص ٣.

مهارته، من حيث يفيد منها معرفة الطرق المنهجية التى اتبعها النقاد القدماء فى دراسة العمل الأدبى، والوسائل التى استخدموها فى تحليل عناصره، والغايات التى كانوا ينشدونها فى الأعمال الأدبية، ومدى اختلاف هذه الغايات باختلاف العصور والبيئات، «ومنها نتعلم كيف ننظر إلى قواعد النقد ومبادئه، بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات، لا بوصفها مبادئ، أو قوانين مطلقة يلتزم بها الكاتب التزاما لا يحد عنه، كما يلتزم بالعقيدة، إذ هى فى تغير مستمر، تبعاً لما يحفها من عوامل. وحياتها فى هذا التغير، فإذا وجدت مسائل جديدة فى الأدب تبعثها مبادئ فى النقد جديدة تعالجها وتقومها»^(١).

من هنا كان تحذيره من التعبد لنظرية معينة من النظريات النقدية، والالتزام بها وحدها، فكل نظرية من تلك النظريات رهن بظروف حضارية وتاريخية معينة، والتاريخ لا يتوقف عند قيم عصر من العصور، بل يسير ويتقدم. لذا ينبغى اعتبار تلك النظريات بمنزلة جداول صغيرة يتألف منها تيار الفكر النقدى الحديث.

وقد كان الوقوف عند نظرية بذاتها مدعاة لإصابة الفكر النقدى بالعقم والجمود. نرى ذلك فيما عابه النقاد على شكسبير من خروجه فى مسرحياته على قانون الوحدات الثلاث الذى نادى به أرسطو قديماً، فلما تحرر فيما بعد من هذه النظرية اكتشفوا فى شكسبير عبقرية فنية من طراز فريد.

وفى نقدنا العربى توقفت حركة تطوره إزاء إصرار أجيال متتابعة من النقاد على ضرورة الخضوع لعمود الشعر، واعتباره النموذج الذى يتعين على الشعراء احتذاؤه ونظم أشعارهم وفقاً لتقاليده، فلما تحرر النقاد المحدثون من هذا القيد ازدهرت الحركة النقدية، وسرى فيها روح جديد.

وليست هذه دعوة من غنىمى هلال إلى التلفيق بين نظريات النقد الأدبى، والأخذ من كل منها كيفما اتفق، وإنما للمسألة وجهها الموضوعى، وهو مراعاة الملابس الجديدة لكل عصر، والملاءمة بينها وبين التاج الأدبى، واستبعاد ما لم يعد له مكان من مبادئ أصبحت تحكمية، ولا مبرر لوجودها، «وهكذا تكون نظريات النقد وقواعده العامة دعامة للناقد والفنان، فهى لا تخلق الفنان، ولكنها

(١) النقد الأدبى الحديث ص ١٧.

تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لاتتيسر بدونها، وهى تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية، إذا فهمت حق الفهم. وللكاتب بعد ذلك أن يضيف إليها أو يتجاوزها، إذا أبدع طريقا وأضافه إلى التراث القومى أو العالمى. وعلى النقد فى هذه الحالة أن يسايره فيما كشف من آفاق جديدة، هو فيها صادر عن عبقريته التى غذت بتلك النظريات والتجارب الواسعة فى مختلف العصور والآداب. والناقد العبقري كالكاتب العبقري، قد يضيف جديدا، بما يدعو من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة، ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحا فنيا وعلميا، يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبى، وتراث النقد معا^(١)

- ٤ -

يسلمنا المبدأ السابق فى التفكير النقدي عند غنيمى هلال إلى مبدأ آخر، يرى فيه ضمانا لصحة النقد، وإيفائه ثماره؛ ويتمثل فى رؤية الإبداع الأدبى داخل دائرة أوسع وأشمل، تمتد إلى الأدب القومى بالنسبة للأديب الفرد، وإلى الأدب العالمى بالنسبة لأدب الأمة؛ فكل أديب يضيف شيئا إلى تراث أمته، وأدب كل أمة جزء من الأدب العالمى. والآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة عامة، يجب أن يقاس النتاج الأدبى الحديث بنسبته لها^(١). ومؤدى ذلك ألا يتم تقويم الأدب الحديث للأمة بقياسه إلى أدبها القديم فحسب، وإنما بوضعه فى مكانه من مسيرة الأدب العالمى، للوقوف على مدى ما أفاده منها، وما الذى أضافه إليها.

والواقع أن امتداد نطاق الرؤية، عند غنيمى هلال، لعالم الإبداع الأدبى، وربط هذا الإبداع بالمستوى العالمى، لا ينفك عن رؤيته لنظريات النقد الأدبى والاتجاهات الفكرية بعامة باعتبارها ميراثا مشتركا للإنسانية جمعاء^(٢) ولعل لدراسته المتخصصة فى الأدب المقارن - بما تعنيه فى بعض حقولها من تعقب النتاج الفكرى للأمة خارج حدودها - تأثيرا فى ذلك. ولاشك أن توسيع آفاق الرؤية النقدية للعمل الأدبى على هذا النحو - كلما كان ذلك متاحا - يكشف عن جديد لا يتاح بلوغه والوصول إليه، بالوقوف عند حدوده الفردية أو المحلية الضيقة.

وتتجلى أهمية تلك الرؤية فى وقتنا الراهن، بعد التقدم المذهل الذى أحرزته

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٢٣ - ٢٤.

(٢) انظر السابق ص ٢٠.

البشرية فى وسائل المواصلات وأجهزة الإعلام المسموعة والمرئية، فتعاظم اقتراب الأمم والشعوب بعضها من بعض، وتزايدت حركة التأثير الفكرى والأدبى المتبادلة فيما بينها، وبات من الصعب على الناقد فى عالمنا العربى، إن لم يكن من المتعذر، أن يخطو خطوة ذات قيمة، مالم يكن على صلة وثيقة بالأدب الغربى، وتيارات النقد فيها^(١).

- ٥ -

هذا الذى بناه من مبادئ التفكير النقدى عند غنىمى هلال إنما يمثل الإطار العام الذى يتبناه، ويتحرك من خلاله، لكن تبقى بعد ذلك أمور إجرائية، يتجسد فيها منهجه فى مباشرة مهمته، والتطبيق العملى على نص أدبى بذاته.

وأول ما يشير إليه من ذلك البحث عن المقومات الفنية لهذا العمل، وكيف نجح الكاتب أو الشاعر فى تحقيقها، وربط ذلك بالغاية الإنسانية العامة، أو الاجتماعية الخاصة التى قصد إليها من وراء تصويره فى حدود عصره، ومدى نجاحه فى جلائها^(٢)، «مستشهدا فى كل ذلك بأثر العمل الأدبى وأسسها الفنية، سواء منها الخاص بالصور والأخيلة فى العبارات والجمل، أو المتعلق بالجنس الأدبى من مسرحية أو قصة أو قصيدة»^(٣).

يضاف إلى ذلك إيمانه بأن اعتبارات النقد تتغير من جنس أدبى إلى جنس أدبى آخر، بل تتغير داخل الجنس الأدبى الواحد، فتختلف فى الشعر من قصيدة إلى قصيدة، وفى الأدب المسرحى من مسرحية إلى مسرحية أخرى؛ فنقد مسرحية «مصرع كليوباترا» لشوقى - مثلا - يختلف عن نقد مسرحيته الأخرى «مجنون ليلى»، ونقد قصيدة جاهلية يختلف فى اعتباراته عن نقد قصيدة حديثة،^(٤) وهكذا.

إن ذلك يعنى أن العملية النقدية - كما يراها غنىمى هلال - ليست عملية آلية

(١) انظر السابق ص ٢١.

(٢) النقد الأدبى الحديث ص ٢٠.

(٣) انظر السابق ص ١٩.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

جامدة، بل حية متجددة دوماً، تتخلق من جديد مع كل عمل أدبي، وتتشكل وفقاً لبنيتها ونسيجه الفنى.

وإذا كان جزء من هذا التجدد، الذى تختلف به أى عملية نقدية عن سواها، مرجعه إلى طبيعة العمل المنقود ذاته، من حيث إنه يختلف عن غيره من الأعمال الأدبية، فإن جزءاً آخر يرجع إلى ذات الناقد وثقافته الفنية. وهنا تعود قضية الذاتية فى النقد إلى الظهور من جديد.

وفى هذا الصدد يرى غنيمى هلال أن النقد الأدبى، مهما استعان بالقواعد والنظريات العامة. لامعدى فيه عن الذاتية، ولا سبيل إلى تجنبها، لكنها ليست ذاتية مطلقة، أو بعبارة أخرى، ليست ذاتية الهوى والتعصب، وإنما هى ذاتية استحصدت بالخبرة والدربة والقراءة الطويلة، فدعامتها تجارب فنية عاش فيها الناقد وهضمها،^(١) والناقد يرجع دائماً إلى حقائق غير محصورة فى ذاته، والنقد الصحيح كالأدب الصحيح فى وحدة غايتيهما الإنسانية والفنية.

ويرد غنيمى هلال على الذين يتصورون فى تلك الذاتية مطعنا على النقد الأدبى، وانتقاصاً من قيمته، بأنه لا يتيسر لأى فيلسوف «أن يتجرد من ذاته فى فلسفته. وهل فلسفته سوى تفسير للحقيقة، كما يراها مدعمة بالحجج والأسانيد التى نفذ إليها بفكره؟ وكثيراً ما تشتمل الفلسفة على جانب ذاتى عاطفى، تأخذ صاحبها فيه سورة الغضب فى خصومته لمن يخالفونه ويناقضونه، ولم ينكر عاقل قيمة هذه الفلسفات المختلفة وأثرها فى تاريخ الفكر البشرى، فلم لا يكون الأمر كذلك فى النقد الأدبى؟ ومرد الأمر فيه إلى قدرة الناقد على تلمس مواطن الضعف أو القوة، أو على تذوقه لمظاهر الجودة فيما ينقد».

ويؤكد غنيمى هلال ما نوه به غير مرة «من أن عماد هذا التذوق هو التجارب الفنية الطويلة التى بها يقتدر على وضع العمل الأدبى فى مكانه من التراث الأدبى الإنسانى كله. والإشادة بما هو إبداع وطرافة تستلزم نسبية فى النقد لاقتيسر إلا بعد طول خبرة وسعة اطلاع»^(٢).

(١) انظر السابق، الصفحة نفسها.

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث ص ١٩.

(٣) انظر السابق ص ٢٢.

بل إنه لا يكتفى بتبرير الذاتية فى النقد الأدبى على نحو ماسبق، وإنما يذهب إلى أهمية وجودها، إذ يراها جوهرية لحياة النقد وإثماره، مؤيدا ذلك بأن أصحاب الدعوات الجديدة فى أوروبا حين دافعوا عن نظرياتهم فى حرارة وإيمان، فتحوا بذلك آفاقا واسعة لأدبهم فى مختلف عصورها، وزودوها باتجاهات خصبة استجابت بها لمطالب مجتمعاتها بما استجد فيها من تيارات فكرية وسياسية واجتماعية. (١)

- ٦ -

ومن وحى إيمان غنيمى هلال بأن الآثار الأدبية تؤلف منظومة واحدة على المستوى العالمى، وإيمانه كذلك بأن النظريات النقدية، على اختلافها، تصب جميعا فى تيار فكرى واحد، كان تقييمه للأدب العربى ونقده بالنسبة للتيارات العالمية فى مقال خصصه لذلك (٢)، وأسفر هذا التقييم عن أن أدبنا الحديث لم يتأثر بمذهب واحد من المذاهب الأدبية الغربية، وإنما تلاقى فيه خصائص عدد من المذاهب؛ وهكذا الحال فى النقد الأدبى. فلا يتضح فى كتابات النقاد خيوط «مذهب نقدى مستقل، يربط بين أدبنا وروح العصر فى فلسفة محددة المعالم، وثيقة الصلة بما نجتاز من فترات حياتنا المتتالية، على نحو ما عرفناه فى الاتجاهات الأدبية العالمية منذ عصر النهضة الأوروبية» (٣).

وتطبيقا للمبدأ السابق أيضا وضع النقد الأدبى عند العرب فى موقع وسط بين النقد اليونانى، والنقد الحديث، كما يدل على ذلك ترتيبه لأبواب كتابه «النقد الأدبى الحديث»، فما دام النتاج النقدى ميراثا مشتركا للإنسانية جمعاء فمنطق التاريخ يفرض هذا الترتيب الذى اختاره.

ولم يكن الأمر مجرد عرض لأنماط من التفكير النقدى متتابعة فى الزمن، متباينة القيم الفنية والجمالية، بحيث تبدو جزرا منعزلا بعضها عن بعض، وإنما حرص على الإشارة إلى جوانب تأثير بعضها فى بعض، فأضفى على عمله تماسكا

(١) انظر السابق ص ٢٣.

(٢) انظر السابق ص ٢٣.

(٣) هذا المقال بعنوان «موقف الأدب العربى ونقده بين التيارات العالمية» وقد احتواه كتابه «فى النقد التطبيقي والمقارن» من ص ٥-١٣ نشر مكتبة نهضة مصر.

منهجيا وعلميا، وأقام خيوط اتصال بين أجزائه، سواء أكان التأثير سلبيا أم إيجابيا، فكتاب «فن الشعر» لأرسطو عرفه العرب منذ القرن الثاني الهجري، لكنهم لم يتأثروا به على الوجه الصحيح، وفي ذلك يقول غنيمي هلال: «ولم يكن لكتاب «فن الشعر» أثر يذكر في الأدب العربي ونقده، لأن العرب لم يفهموه، ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعي، شعر المسرحيات والملاحم، وهو ما لم يعرفه الشعر العربي القديم... ولذلك ترجم العرب «المأساة» بالمديح، و«المهزلة» بالهجاء، مما ضلل في فهم الكتاب ونظرياته»^(١).

أما التأثير الإيجابي فقد كان في العصر الحديث إذ أفاد نقاد العرب وأدباؤهم من الآداب الغربية، ومن نظريات نقادها، وقد بين ذلك غنيمي هلال أيضا، في غير موضع من الكتاب، ففي موضوع الوحدة العضوية في الشعر، أشار إلى أن هذه الوحدة «كانت من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب»، وأن خليل مطران، والعقاد، وشكري كانوا من أوائل الدعاة إليها، الحريصين على تطبيقها في أشعارهم، على اختلاف بينهم في هذا السبيل، حيث كان العقاد أوضح منهجا، وأكثر عمقا في دعوته^(٢) من زميله.

وفي موضوعي القصة والمسرحية ذكر غنيمي هلال أن الاتصال بالآداب الغربية أدى إلى تطور هذين الفنين في الأدب العربي الحديث^(٣)، واكتمال نضجهما، واكتسابهما تقاليد الفن الأصيل.

ومع تقديرنا الكامل لإحاطة غنيمي هلال بموضوعه، ووعيه بمواطن التلاقى بين البيئات النقدية الثلاث، فإن كلا من النقدين اليوناني والعربي يبدو - من الناحية المنهجية - خارج دلالة عنوان الكتاب، فمذلول «النقد الحديث»، من الناحية الزمنية وفقا للمتعارف عليه عند الباحثين والنقاد، يبدأ من القرن الثامن عشر أو من منتصفه تقريبا، وهذا ما سار عليه رينيه ويليك في كتابه الشهير ذي

(١) في النقد التطبيقي والمقارن، ص ٦٥.

(٢) النقد الأدبي الحديث ص ١٤٩.

(٣) انظر النقد الأدبي الحديث ص ٣٨١ - ٣٨٢.

الأجزاء الخمسة^(١): «تاريخ النقد الحديث A Modern History of Criticism»
فنقطة البداية عنده هي عام ١٧٥٠.

ولو كان حديث غنيمى هلال عن النقد اليونانى، بخاصة، حديثا موجزا لعد
تمهيدا مقبولا للنقد الحديث، وداخلا فى إطاره فى نفس الوقت، باعتبار أن
الكلاسيكية الجديدة - وهى المعبر إلى العصر الحديث - قد استمدت منه نظريتها
وقواعدها، لكن الحديث عنه جاء مفصلا مستفيضا، بدءا من النقد قبل أفلاطون،
ومرورا بنقد أفلاطون، وانتهاء بأرسطو الذى استغرق الحديث عنه معظم الباب،
فغطى نظرية المحاكاة عنده، وفن الشعر بأجناسه الثلاثة: المأساة، والملهاة،
والملمحة، ومايتصل بكل منها من قضايا فنية، كما غطى الخطابة بأنواعها،
والأسلوب ومقتضياته، وتنظيم أجزاء القول، والوجوه البلاغية التى تحقق له
التأثير: وبوسعنا إذن أن نقول إنه لم يترك بعده زيادة لمستزيد.

أما فيما يتعلق بالنقد العربى القديم، مهما كان الحديث عنه مختصرا، فقد
شغل حيزا كبيرا نسبيا، إذ استغرق مايزيد على مائة صفحة، وأهم من ذلك أن
وضعه أصلا تحت مظلة «النقد الأوروبى الحديث» وضع غير متلائم، بحكم
اختلافه فى مسائله وقضاياه عن نظائرها فى النقد الأوروبى الحديث. وعلى أى
حال فقد كان لغنيمى هلال رؤيته الخاصة فى عدد من موضوعاته، وبعض هذه
الرؤى يحتاج إلى مناقشة، لايتسع لها المقام الآن.

-٧-

«المذاهب والاتجاهات النقدية بأصولها وجذورها الفلسفية والجمالية». هذه
هى القاعدة التى يؤمن بها غنيمى هلال فيما كتبه عن مذاهب النقد الحديث؛ لقد
امتلات ساحة هذا النقد بأفكار، واتجاهات كثيرة، متباينة ومتضاربة، ولايتأتى فى
نظره فهمها وإدراك حقيقة مواقفها إلا بالوقوف على الأسس الفلسفية والجمالية
التي انطلقت منها، بغض النظر عن انتماءاتها الإقليمية. وفق هذه القاعدة جاءت
دراسته للأسس الجمالية الفلسفية للنقد الحديث.

(١) انظر السابق ص ٥٠٠ ومابعدها.

(٢) لم يظهر منها - فيما أعلم - سوى الأجزاء الأربعة الأولى أما الجزء الخامس فلم يظهر حتى الآن.

ولابد أن نشير هنا إلى أن مصطلح «النقد الأدبي» ينصرف أساسا إلى عمليات النقد التطبيقي للأعمال الأدبية، لكنه يصدق أيضا على النظريات النقدية، كما سبق أن تحدثنا، ويشمل كذلك دراسة الأجناس الأدبية من حيث مفاهيمها وتقاليدها الفنية، وكلا المدلولين الأخيرين عنا غنيمى هلال فيما نحن بسبيله.

ولعله أدرك بحسه النقدي وخبرته الواعية أن الحديث عن الأجناس الأدبية أهم وأكثر جدوى من الحديث عن النظريات النقدية نفسها؛ لذا جاء حديثه عن الأولى حديثا موسع الأطراف، شغل نصف الكتاب^(١) الذى أربت صفحاته على ستين وستمئة صفحة. وقد توزع هذا الحديث على أجناس الأدب الكبرى الثلاثة: الشعر، والقصة، والمسرحية، مقدما لكل منها بمقدمة تاريخية موجزة، يستعرض فيها تطور الفن - موضوع الحديث - فى الآداب الأوروبية، والأدب العربى حتى العصر الحديث. ثم يتلبث طويلا أمام أصوله الفنية، وفى الشعر درس التجربة الشعرية والوحدة العضوية والصياغة التى شملت موضوعين أساسيين هما الخيال والصورة الشعرية، وأخيرا الموسيقى. وفى القصة درس الحكاية، والشخصية بأنماطها المختلفة؛ وفى المسرحية درس الحدث، والشخصيات، والأبعاد، والصراع، والموقف الدرامى، والحوار والأسلوب.

قدم غنيمى هلال كل ذلك من خلال المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة، مع توثيق كل ما يذكر، بالاستشهاد له من أقوال النقاد، أو الاقتباس من الأعمال الأدبية نفسها معتمدا، فى اقتدار وتمكن، على المصادر الأصلية مباشرة، على كثرتها، وتنوعها ما بين فرنسية وإنجليزية. وقد اكتسب عمله بذلك أصالة فى بابه، جعلته موضع تقدير الباحثين والدارسين، وما فتوا - على الرغم من انقضاء أربعة عقود على صدوره - ينهلون منه، ويتتفعون به.

فإذا رجعنا إلى الشق الآخر من النقد الحديث، وهو النظريات والمذاهب

(١) انظر النقد الأدبي الحديث من ص ٣٤٢ - ٦٣٦.

(٢) ثمة دراسة أخرى للصورة الشعرية نشرت فى عدة مقالات بمجلة «المجلة» تحت عنوان «الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية وأثرها فى نقدنا الحديث» وقد جمعت بعد وفاته وظهرت فى كتابه «دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده» ويمكن القول بأنها تقوم على الأفكار التى تضمنها موضوع الصورة فى كتاب النقد الحديث مع شىء من التفصيل.

النقدية ألفينا تطبيقه للقاعدة التي أشرنا إليها في صدر هذه الفقرة، واضحا جليا، فهو لم يعرض النظريات النقدية حسب تتابع ظهورها في الزمن، كما صنع بعض الدارسين، وإنما صرف اهتمامه إلى أسس الجمال الفلسفية التي انبثقت منها تلك النظريات، واستمدت منها؛ وأسفر منهجه هذا عن رصد اتجاهين متقابلين: أحدهما اتجاه النزعة المثالية، والآخر اتجاه النزعة الواقعية.

ولما كان استخدام مصطلح «المثالية» في هذا السياق يبدو غريبا، إلى حد كبير فقد بادر إلى جلاء المراد منه، وأوضح أن هناك دلالتين له؛ إحداهما بمعنى التجريد، وهذه غير مقصودة، فالتجريد لا وجود له في عالم الأدب، حتى لو كان هذا الأدب ينتمي إلى اتجاه غير واقعي، فالأدب ينزل بالمشاعر والأفكار من عالم التجريد إلى عالم التجسيد، بتقديمها في صور حية، توحى - بوسائل الإيحاء الخاصة به - بتلك المشاعر والأفكار، أعمق إيحاء^(١).

الدلالة الأخرى تجاور عالم الواقع، والبسمو إلى عالم آخر أفضل منه، وهذا ما ينشده الأدب بمختلف مذاهبه واقعية أو غير واقعية، وإن اختلفت الوسيلة بينها، فالرومانتيكية مثلا تسعى إلى تغيير الواقع بالفرار منه، والحلم بواقع أفضل، تزول فيه نوازع القهر والطغيان، وعوامل الشر والفساد. في حين تسعى الواقعية إلى هذا التغيير لا بالهرب من الواقع، بل بالانغماس فيه، وتعرية مافيه من صور القبح والبؤس والشقاء. وتلك الدلالة للمثالية هي المقصودة في هذا المقام.

ومن أهم فلاسفة الجمال الذين كان لهم دور ملحوظ في نشأة كلتا النزعتين السابقتين، وأثروا بذلك في ظهور مختلف الاتجاهات النقدية الحديثه. أو أكثرها على الأقل، الكاتب والفيلسوف الفرنسي ديدور (١٧١٣ - ١٧٨٤)، والفيلسوفان الألمانيان، كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤)، وهيغل (١٧٧٠ - ١٨٣١).

كان هؤلاء الثلاثة من أوائل من تحدثوا في العصر الحديث عن طبيعة الجمال، وعلاقته بالمتعة، والتفرقة بينه وبين المنفعة في عالم المادة.

فديدرو مثلا يرى أن الجمال يقوم على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء، فالجميل «هو الذي يحتوى - في نفسه وفي خارج نطاق الذات - على

(١) انظر النقد الأدبي الحديث ص ٢٧٧.

مايشير فى إدراك المرء فكرة العلاقات، والجميل بالنسبة لى هو الذى يثير هذه الفكرة»، ويتفرع عن ذلك فيما يتصل بالأدب، أنه لاينبغى الحكم على الكلمة أو الجملة بأنها جميلة، دون أن تقف على موقعها من الجمل، فى القصيدة أو القصة أو المسرحية، وفى الموقف العام؛ «إذ بدون الوقوف على العلاقات لايمكن أن نحكم على النظام، والتناسب، والتناسق، والملاءمة، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشيء الجميل، وإذن لاوجود لشيء جميل جمالا مطلقا»^(١).

ويفرق ديدرو بين الجمال واللذة، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل إلى إدراكنا بحاستى الشم والذوق، كالأطعمة والروائح، فإدراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال، وإنما توصف تلك الأشياء بأنها طيبة أو لذيدة، إذا استطابها الإنسان.

كذلك يفرق بين الجمال والمنفعة، فالإعجاب بالجمال أمر ذاتى مبدئى، لا اعتبار فيه للمنفعة، «فنحن نعجب بالأشياء لجمالها، دون أن يدخل فى ذلك الإعجاب، فائدتها لنا، فنقر بجمال ما فى الطبيعة من ورود ونبات، دون أن نعرف مالها من فائدة»^(٢).

ومع أن ديدرو محسوب على فلاسفة الكلاسيكية الجديدة ومنظريها فإن إيمانه بالغاية الاجتماعية للأدب جعله قريبا من جماعة الواقعيين، حتى لقد عدوه - فيما بعد - من طلائعهم من المفكرين والفلاسفة فى القرن الثامن عشر^(٣).

كان لآراء ديدرو السابقة وغيرها مما لم نشر إليه تأثيرها على الفلاسفة الألمان، ومن ألمع هؤلاء الفلاسفة، «كانت»، الذى يعد مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية، بيد أنه على الرغم من تأثيره بديدرو اتجه فى بحثه لقضايا الجمال اتجاها مختلفا، فاهتم أولا بخصائص العمل الفنى فى ذاته، وذهب إلى أن كل عمل فنى

(١) النقد الحديث ص ٢٨١. وهذه الفكرة نفسها هى فكرة النظم عند عبدالقاهر وقد سبق بها ديدرو، وهذا مانبه إليه غنيمى هلال. انظر هامش ٢ من الصفحة السابقة.

(٢) انظر السابق ص ٢٨٣.

(٣) انظر السابق ص ٢٨٤.

ذو خصائص جوهرية فنية، وأن له بنية ذاتية يكمن جماله فيها، دون نظر إلى مضمونها أو غايتها. (١)

وفى رأيه أن الحكم الجمالى يتميز بأنه حكم صادر عن الذوق، وأنه حكم مشترك بين عامة البشر، وأنه وسيلة وغاية معا. وخلاصة القول فى فلسفة «كانت» الجمالية أنها فلسفة تتعلق بالشكل وحده، دون غاية أخرى، «فالجمال المحض لا يتمثل فى سوى الشكل المحض، ويتجلى الجمال المحض - عنده - فى الأشكال التى يختفى منها كل مضمون، كالنقوش والزخارف، والزينة فى شكل الأوراق، وهى أشكال لا معنى لها فى نفسها، كما يتجلى الجمال المحض كذلك فى الموسيقى غير المصحوبة بغناء» (٢).

«وقد أراد كانت من وراء فلسفته هذه أن يحرر الفن من القيود الثقيلة التى قد تفرض عليه من خارجه فتعوق الخيال، وتحد من حريته، وبهذه الحرية التى نادى بها للفن وضع العبقرية فى مكانها الذى تستحقه، فمنها حرية العمل على حسب ما تقضى به طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها، دون تدخل مفروض، وفى حدود هذه الحرية تفرض الطبيعة، قواعدها العامة على الفن. وهذه القواعد الطبيعية لا خطر منها. والفنون الجميلة مصدرها العبقرية» (٣).

لقد كان لهذه الفلسفة الجمالية صداها القوي فى الأدب ونقاده فى أوروبا وأمريكا فوجد فيها كل من دعاة «الفن للفن» وأصحاب المذهب الرمزي سندا قويا فالشاعر الفرنسى جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) - وهو من أبرز دعاة المذهب الأول - يبدو متأثرا بها غاية التأثر، حين يقرر فى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى أن الغاية من شعره ليست سوى الجمال فحسب.

ويظهر أثر هذه الفلسفة على نحو أعمق من ذلك، عند الناقد الشاعر الأمريكى إدجار ألان بو (١٨٠٩ - ١٨٥٢)، فالشعر عنده يقصد فيه إلى التأمل فى تجربة ذاتية لنقل صورتها الجميلة، والحكم الوحيد فيه هو الذوق، لا الفكر، لأن

(١) انظر السابق ص ٢٨٤ - ٢٨٥.

(٢) النقد الحديث ص ٢٨٧.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

موضوعه الذوق و الجمال، والذوق لاشأن له بالواجب، الذى هو موضوع الحاسة الخلقية .

وإذا كان «بو» قد تأثر بفلسفة الجمال عند «كانت» على هذا النحو، فإن آراءه النقدية وأشعاره معا تراءت فيها المعالم الأولى للرمزية على نحو مادعا إليها الشاعر الفرنسى مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) فميا بعد، بل بدت فى أشعاره كذلك بذور السيرىالية الأولى . وكان ذلك ثمرة تأثره بكانت^(١) .

وفى بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) الشاعر الفرنسى الشهير، وأكبر رموز المذهب الرمزى، تلاقى تأثير كانت الألمانى، وإدجار ألان بو الأمريكى . إلا أنه عند هذه النقطة من الحديث عن فلسفة الجمال، بدا لغنىمى هلال أن يبين جلية الأمر فى مسألة ارتباط الجمال بالشكل وحده، عند بعض الفلاسفة والنقاد، ومن تأثر بهم من الشعراء، وأن يدفع شبهة عالقة بأذهان الكثيرين ممن يأخذون الأمور بظواهرها، ولا يمحسونها جيدا، وتتمثل هذه الشبهة فى تفرغ الأدب عند هؤلاء النقاد والشعراء، من أى مضمون إنسانى أو خلقى أو اجتماعى . وقد بين غنىمى هلال «أن بودلير، وكانت، ومن سار على نهجهما، لا يقصدون بدعوتهم فى الجمال قصر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل، بل إنهم لا ينادون بهذه الدعوة إلا ضمنا لاستقلال الفن وصدقه، بحيث لا يتناول الشاعر قضية إلا عن اقتناع وصدق، فيما بينه وبين نفسه، ثم يعبر عنها تعبيرا أصيلا، حتى يكون مصدر قوتها هو ماتحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية، فلا تستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلا»^(٢) .

على أن بودلير كان حريصا على أن يجمع بين المحافظة على الجانب الجمالى، وملاحظة الواقع فى دقة . وعبر عن ذلك بنظرية أسماها «نظرية الوحدة الكاملة»، وهو فيها أقرب إلى الواقعية، وقد أثر بها فى ت . س . إليوت أعمق تأثير^(٣) .

(١) انظر السابق ص ٢٩١ .

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٢٩١ - ٢٩٢ .

(٢) انظر السابق ص ٢٩٣ .

أما ثالث فلاسفة الجمال فى الاتجاه المثالى فهو الفيلسوف الألمانى هيغل (١٧٧٠ - ١٨٣١) وتعد آراؤه امتدادا لفلسفة «كانت» المثالية، على الرغم من نقده له، ومخالفته إياه فى مواطن عدة.

ومما يثير الانتباه أن آراء هيغل كان لها تأثيرها فى اتجاهين متباعدين، أحدهما اتجاه الفكر الماركسى، ممثلا فى تلميذه ماركس وأتباعه، لكن بعد تحويل تلك الآراء تحويلا كبيرا؛ والاتجاه الآخر نزعة «الصياغة التعبيرية عند الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشيه (١٨٩٦ - ١٩٥٢) الذى يعد خير من يمثلها فى فلسفة الجمال المثالية، بل إنه ليذهب فى هذه المثالية إلى أبعد مما ذهب إليه هيغل فى فلسفة الفكر^(١)، فهو ينكر قيمة العالم الخارجى، ويجعل الفكر كل شىء فى العمل الفنى، ويتجلى هذا فى تحديده لكل من المضمون والشكل فى العمل الفنى؛ فالمضمون هو «الأحاسيس، أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلا جماليا. وأما الشكل فهو صقلها، وإبرازها فى تعبير عن طريق النشاط الفكرى؛ وعلى هذا يأبى بندتو كروتشيه أن تكون الحقيقة الجمالية محصورة فى المضمون، أى فى مجرد الإحساسات، كما يأبى أن تكون كذلك فى مجموع الشكل والمضمون، أى فى الإحساسات مضافا إليها تعبيرات، لأن قوة التعبير لاتضاف إلى حقيقة الإحساسات، وإنما تصقل الإحساسات وتتكون بوساطة تلك القوة، . . . ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هى «الشكل» ولاشئ سواه. ولاقيمة فى الشكل عند كروتشيه، بالكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير، ولامن حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة»^(٢).

وأيا ما كانت الانتقادات^(٣) التى وجهت إلى كروتشيه، فقد كانت فلسفته الجمالية، وفلسفة الرمزيين الفرنسيين بخاصة، وفلسفة سائر الاتجاهات السابقة بعامة نبعاً استقت منه المدارس النقدية الأمريكية الحديثة، وأشهرها المدرسة التصويرية بزعمامة آمى لويل (١٨٧٤ - ١٩٢٥) وإزرا باوند (١٨٨٥ - ١٩٧٢)،

(١) انظر السابق ٢٩٧.

(٢) النقد الأدبى الحديث ٢٧٤ وانظر أيضا ص ٢٩٩ - ٣٠٠. ومرة أخرى يلاحظ غنيمى هلال التقارب الشديد بين فكرة كروتشيه والنظم عند عبدالقاهر انظر هامش ٣ من ص ٢٧٤.

(٣) انظر السابق ص ٣٠٠.

ومدرسة النقد الجديد التى حمل لواءها جون إكروراتسوم (١٨٨٤ - ١٩٧٤)،
وألن تيت (١٨٩٩ - ٩) ومدرسة ذوى النزعة الإنسانية الجديدة ، ممثلة فى إرفنج
باييت (١٨٦٥ - ١٩٣٣) . وقد تلاقت خصائص هذه المدارس جميعا فى الشاعر
الناقد ت.س. إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) فقد تأثر بها وحمل سمات فكرها النقدي؛
لذا أثره غنيمى هلال بحديث مفصل بعض التفصيل .

وليس المهم فى هذا الحديث توقف غنيمى هلال عند بعض الأسس النقدية
العامة عند إليوت، مثل فكرة المعادل الموضوعى، وفكرة علاقة الكاتب المبدع بتراث
قومه الأدبى والتراث الإنسانى، وبيان المصادر التى أخذ عنها كلا المبدعين
السابقين، وإنما المهم جلاء موقف إليوت من قضية استقلال العمل الأدبى عن حياة
صاحبه، وتقييمه بمعزل عن أى غاية اجتماعية أو أخلاقية .

فهذه الفكرة وحدها هى التى وقف عندها كثير من النقاد العرب المعاصرين
وروّجوا لها فى حياتنا النقدية، فيما يشبه الدعوة إلى اتجاه جديد؛ وهنا تأتى أهمية
مقاله غنيمى هلال .

لقد دعا إليوت حقيقة إلى استقلال الأدب عن حياة صاحبه وظروف عصره،
معللا ذلك بأن «اللفن عالمه الخاص، وهو لا يشبه بالضرورة، العالم الذى نعرفه،
وحسبنا أن يكون كاملا فى حدود منطقته الخاص به، مع تحوير عناصره، مما هو
أمانة على عقلية الكاتب الخالقة». وفى مقالة له بعنوان «الناقد الكامل» يقول فى
نفس المعنى: «ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها، أفلا
ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذى كتبها؟ . . فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التى
تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى، حتى حقيقة الكاتب الذى كتبها». وفى
المقال نفسه تحدث عن شكسبير فردد هذا المعنى مرة أخرى إذ قال: «إننا لو عرفنا
عن حياته ما اتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره، وإدراك قيمته،
مثلا يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفنى وعقله الخالق»^(١).

كذلك دعا إليوت إلى استقلال الأدب بذاته عن كل غاية اجتماعية أو
خلقية، وعن كل معنى يتجاوز حدوده الفنية، فالشعر لذات الشعر، والأدب غاية

(١) النقد الحديث ٣٠٤، وفى النقد التطبيقي والمقارن، ص ١٣٢.

فى ذاته . وتأكيدا منه على هذه الدعوة أعلن نفوره مما أسماه «خلط الأجناس» بمعنى خلط الفلسفة أو الاجتماع أو غيرهما بالأدب، مشيرا إلى أن الأدب عوض عن الفلسفة وبديل منها، وليس خادما لها، أو دليلا عليها.

وقد نعى غنيمى هلال على الذين نقلوا هذه الفكرة عن إليوت، وفتنوا بها^(١) إغفالهم للملابسات التاريخية التى أحاطت به، وماغلب على الدراسات الأدبية فى ذلك الحين، ودفعته إلى اتخاذ هذا الموقف؟ كذلك نعى عليهم إهماله لما قاله هو نفسه بعد ذلك، واستقر عليه، مما يعد تعبيرا عن موقفه الكامل فى هذا الشأن.

والحق أن إليوت مر فى تفكيره النقدى - كما صرح هو نفسه فى مقدمة الطبعة الثانية من كتابه «الغابة المقدسة The Sacred Wood» بمرحلتين أولاهما تبدأ فى عام ١٩١٧، وعبرت عنها مقالاته التى ظهرت فى الطبعة الأولى من الكتاب السابق عام ١٩٢٠. والمرحلة الثانية تبدأ بعد ذلك، وتغدو أكثر وضوحا فى عام ١٩٢٨ حين ظهرت الطبعة الثانية من الكتاب المذكور.

فى المرحلة الأولى كان هناك تياران يسودان النقد الأدبى، أحدهما نقد التأثيرين، والآخر نقد المدرسة النفسية، كما دعا إليه سانت بيف. وقد رأى إليوت فى كلا التيارين خطرا يتهدد مقومات العمل الفنى. لذا رفض كلا منهما، فهاجم الناقد التأثيرى الإنجليزى سيمونس Symons فى كتابه «دراسات فى الدراما الإليزابيثية» Studies Elizabethan Drama، وعابه بأنه «مجموعة انفعالات فردية خاصة بالكاتب، لا يصح أن يقف النقد الأدبى السليم عند حدودها» ثم يقول: «حين تحاول أن تضع الانفعالات فى كلمات، فعليك أن تبدأ بتحليلها وتركيبها (لإقامتها فى قوانين)، وإلا فإنك تبدأ بخلق شىء آخر مستقل عن النقد الأدبى»^(٢).

ويتمثل رفضه لنقد المدرسة النفسية فيما طالب به الناقد بألا يهتم بشخصية الكاتب، لئلا يقع فيما وقع فيه سانت بيف، مشيرا إلى رأى الناقد الفرنسى

(١) من هؤلاء الدكتور رشاد رشدى فى كتابه «ماهو الأدب»، وقد رد غنيمى هلال عليه بمقال مطول عنوانه «ماالأدب؟ فى نقد «ت.س. إليوت» والنقد العالى». والمقال موجود فى كتاب «فى النقد التطبيقى والمقارن» من ص ١٢٥ - ١٤٤.

(٢) فى النقد التطبيقى والمقارن ص ١٣٣.

(جوليان بندا)، فى أن نقد سانت ييف أقرب إلى البحوث النفسية منه إلى النقد الأدبى، ثم يعيب على النقد الأمريكى بانسياقه فى تيار سانت ييف النفسى. (١)

ويخلص غنيمى هلال من ذلك إلى القول بأن إليوت إذن «لا يقلل من قيمة الوقوف على تاريخ حياة الكاتب إلا فى حدود ماعاب من منهج، أى فيما إذا صرف الناقد همه إلى دقائق حياة الكاتب دون ربطها بتذوق العمل الفنى، أو سخر العمل الأدبى لإطلاعنا على الجوانب الخبيثة فى الكاتب نفسه، كما فعل (سانت بوف) مثلاً. وإذا كانت مهمة الناقد - عند (إليوت) - هى المقارنة والتحليل للعمل الأدبى، فإن الملابس التاريخية لابد منها لفهم العمل الأدبى، حتى تيسر مقارنته وتحليله، ومن هذه الملابس ما يرجع قطعاً إلى حياة الشاعر، على شرط أن تكون وسيلة لتفهم العلم الأدبى وتذوقه» (٢).

ويدعم غنيمى هلال رأيه ذاك بنصوص من كلامه قاطعة الدلالة على إيمانه بجدوى تاريخ الأدب، والمعارف التاريخية لحياة الكاتب للوقوف على شخصيته، وفهم أدبه حق الفهم. (٣)

أما فيما يتعلق باستقلال الأدب عن كل غاية خلقية واجتماعية فإن ماجاء من كلام إليوت دالا على ذلك قد كان فى المرحلة الأولى أيضاً التى كان معنيا فيها بالتأكيد على الجوانب الفنية للعمل الأدبى، فى مواجهة بعض التيارات النقدية كما قدمنا. ثم مالبث بعد ذلك أن اعترف بصلة الأدب بالمجتمع والحياة الفكرية فى العصر الذى يظهر فيه، وليس أدل على احتفائه بدلالة العمل الأدبى على معنى، من أنه عاب على المسرحيات الرومانسية أنها مجموعة انفعالات وأحاسيس لا اتساق فيها، ولا معنى لها، وأن الفكرة فى العمل الفنى مندرجة فيه، ولا يمكن أن تستقل عنه.

لقد كان إليوت - كما يقول غنيمى هلال - «يخشى على النواحي الفنية أن يهملها الكتاب أو النقاد فى العمل الأدبى، فاعتنى بها إلى مدى جعلها فيه غاية فى

(١) انظر السابق الصفحة نفسها.

(٢) السابق ١٣٣ - ١٣٤.

(٣) انظر السابق ١٣٤.

ذاتها، والقدر الصحيح في مثل هذه الدعوة هو الحرص على ألا ينقلب العمل الأدبي دعاية، باسمها يفرض على الكاتب مالا يؤمن به، ومالا يستجيب فيه لداعى أصالته وصدقه، فينقلب الأمر خطرا على الفن، فليست مهمة الكاتب أن يكون حافلا لفكرة، كما أن مهمته ليست كذلك محصورة في إثارة حالة نفسية وكفى»^(١).

على أن إليوت قد ذكر صراحة في مقدمة الطبعة الثانية لكتاب «الغابة المقدسة» الصادرة عام ١٩٢٨ أنه مهما قيل في استقلال الفن، ومهما اجتهد أهله في الاكتفاء به غاية في ذاته، فإنه لابد أن يمس الخلق والدين والسياسة، على الرغم من استحالة تحديد الطريق التي يمس بها هذه المسائل.^(٢)

وثمة أدلة أخرى متعددة مما قاله إليوت أو تفهم من كلامه لاداعى للإطالة بذكرها.^(٣)

ومثلما فعل غنيمى هلال مع الفلسفة المثالية، وما تأثر بها من مذاهب نقدية وأدبية، راح يتناول الاتجاه المقابل، وهو الفلسفة الواقعية، وماتولد عنها من اتجاهات أدبية ونقدية، أبرزها في النقد الأدبي مذهب تين الذى أشرنا إليه من قبل من أن أسباب الاختلاف فى الشئ الفنى ترجع إلى ثلاثة أسباب هى: الجنس، والبيئة، وتأثير الماضى فى الحاضر.^(٤)

أما فى الأدب فقد برز اتجاهان حديثان، كلاهما يلزم الكاتب بالاشتراك فى مشكلات المجتمع الحاضرة، وكلاهما يهتم بالمضمون الاجتماعى وأثره فى الأدب، وكلاهما يجعل المتعة الفنية فى الأدب وسيلة لغاية إنسانية هى تحرير الإنسان، لكن مع ذلك هناك اختلاف جوهري فى الأسس التى قام عليها كل منهما، هذان الاتجاهان هما الفلسفة الواقعية التى صارت اشتراكية مادية بعد ذلك، وحرفت باسم الواقعية الاشتراكية، وتعود أصولها إلى مبادئ ماركس وإنجلز على حين

(١) السابق ١٣٧.

(٢) انظر السابق ١٣٧.

(٣) انظر السابق ١٣٧ - ١٤١، وانظر أيضا النقد الحديث ٣٠٥ - ٣٠٦.

(٤) انظر النقد الأدبى الحديث ٣١٣.

عرفت الأولى باسم الواقعية النقدية أو الواقعية الأوروبية، ومن أعلامها بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠) وإميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢).

أما الاتجاه الآخر فهو الفلسفة الوجودية وزعيمها الكاتب الفرنسي سارتر (١٩٠٥ - ١٩٨٠) وقد عرض غنيمي هلال لكلا الاتجاهين، وأوضح مبادئه وقضاياها الأساسية، ومدى ما بينهما من اختلاف في فلسفة الفن وأسبابه.

بقى الوجه الآخر للنقد الأدبي الحديث عند غنيمي هلال، أعنى الممارسة العملية، أو دراسة الأعمال الأدبية وتحليل عناصرها، وذلك هو المحك الحقيقي لعجل الناقد، ومهارته المكتسبة بالثقافة الفنية الواسعة، والدربة على قراءة النصوص الأدبية قراءة فاحصة.

ولغنيمي هلال في هذا الجانب رصيد ملحوظ، غطى فيه أجناس الأدب الكبرى من شعر، وقصة، ومسرحية، ففي الشعر نقرأ له عدداً من الدراسات مثل «الحب والموت في شعر رابندرانات تاجور»، ومثل دراسته لأول ديوان أصدره فاروق شوشة «إلى مسافرة»، وديوان هلال ناجي «الفجر آت»، وديوان «الأرغن» لحسين عفيف، و«في العاصفة» للشاعر كيلاني حسن سند^(١).

وفي القصة قدم عدداً من الدراسات النقدية كذلك، منها دراسته لمجموعة قصصية قصيرة لعباس خضر بعنوان «مديحة»، ودراسته لثلاث قصص قصيرة انتقاها من كتابات الأدباء الشبان في الستينيات، وهي قصة «بلاخوف» لعباس محمد عباس، و«لقاء» لمحمد البساطي، و«التذكرة» لعبد العال الحمامصي. وقد أثبت اختياره هذا دراسة نقدية مرهفة، استشرفت آفاق المستقبل لهؤلاء الشبان الثلاثة من خلال قراءة واقعهم الأدبي آنذاك؛ فالاثنتان الأخيران من هؤلاء الثلاثة أصبحا من كتاب القصة القصيرة المعروفين الآن. ثمة دراسة ثالثة لرواية «السمان والخريف» لنجيب محفوظ^(٢).

(١) نشرت كل هذه الدراسات متفرقة في بعض المجلات الثقافية، ثم جمعت في كتاب واحد صدر بعد وفاة الدكتور غنيمي هلال بعنوان «دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده» نشر نهضة مصر.

(٢) جمعت هذه الدراسات كسابقتها - ونشرت مع غيرها في كتاب «في النقد التطبيقي والمقارن» مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة.

أما المسرحية فقد حظيت بقسط أكبر من الدراسة النقدية، وبعض المسرحيات التي درسها عربية، مثل مسرحيات شوقي، و«جبهة الغيب» لبشر فارس، و«أفيجينيا» لإسماعيل البنهاوى، و«لعبة الحب» لرشاد رشدى، وبعضها الآخر مسرحيات أجنبية، مثل «سجناء ألتونا» لسارتر، و«نهاية اللعبة» للكاتب الإيرلندى صمويل بيكيت.^(١)

والدراسات النقدية السابقة جميعا تكشف عن وعى عميق بأصول الأجناس الأدبية الثلاثة فى أحدث تطوراتها، وتمثُّل جيد للتفكير النقدى على المستوى العالمى، مع لمسة ذاتية تؤكد أصالة شخصيته، ورسوخ قدمها فى الميدان.

(١) صدرت هذه الدراسات وغيرها فى كتاب واحد أيضا بعنوان : «فى النقد المسرحى» ونشرته دار نهضة مصر.

الدكتور محمد غنيمى هلال

الدكتور شوقى ضيف (*)

شخصية فذة أهدتها كلية دار العلوم وجامعة السوربون إلى حركة النقد الأدبى العربى المعاصر، ولا أعرف ناقدًا غزى هذه الحركة بكتاباتة النقدية المتنوعة مثله، إذ فرض على نفسه - منذ عودته من باريس إلى القاهرة - أن يعيش لها وأن يرصد حياته للتأليف من أجلها، وألا يضمن عليها بلحظة من لحظات هذه الحياة التى قدر لها أن تكون قصيرة، ومع قصرها كانت ثرية ثراء رائعًا بما أخرج من الدراسات النقدية التحليلية، دراسة كانت تفجأ الباحثين وتملؤهم إعجابًا، وسرعان ما تناولوها دراسة نقدية تحليلية، لاتقل عن سابقتها روعة وإبداعًا.

ولن أستطيع أن أعرض مؤلفات الدكتور محمد غنيمى هلال تفصيلاً. إذ هى موسوعة ضخمة يجد كل باحث معاصر فيها بغيته من معرفة المذاهب الأدبية الغربية ومناهج الغربيين فى دراسة آدابهم دراسة نقدية. ولضخامة هذه الموسوعة التى تجعل الإحاطة بها فى غاية العسر أكتفى بسرد طائفة من أعمال الدكتور محمد غنيمى هلال النقدية، وأول ما فجأ به النقاد المعاصرين وبهرهم كتابه: «النقد الأدبى الحديث» فى نحو سبعمائة صفحة، وفيه عرض - فى تفصيل - النقد اليونانى وخاصة عند أرسطو وبالمثل النقد العربى وأجناس الأدب وأسس جماله والشعر الحديث وما يراد فيه بالتجربة الفنية والوحدة العضوية فى القصيدة وتطور القصة وعناصرها الأساسية والاتجاهات العالمية والدراما الحديثة. وكان قد كثر الحديث عن تأثير المذهب الرومانسى الغربى فى شعراء العرب بين الحربين العالميتين فى هذا القرن على نحو مايلقانا عند على محمود طه وإبراهيم ناجى ومعاصريهما، فخص الرومانتيكية بكتاب بديع، تحدث فيه عن نشأتها عند الغربيين مقارنة بينها وبين الكلاسيكية التى تقدمتها وصور خصائصها فى الشخصية والشعور والخيال وحرية الفرد وماتميز به من الولع بالطبيعة والإعجاب بالحياة القطرية ومن

(*) يعبر المشاركون فى إصدار الكتاب عن تقديرهم العميق لإسهام الأستاذ الكبير الدكتور شوقى ضيف بهذه المقالة المستوعبة فى هذا الكتاب التذكارى عن المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال.

السمو بعاطفة الحب ومن الخوض فى الغيب والقدر، مع الحديث المفضل عن الأجناس الأدبية عند الررعا: يكيين. ويخص الدكتور غنيمى النقد المسرحى بكتاب يحلل فيه مسرحيات عربية معاصرة على أساس منهج وصفى محمل بوعى تاريخى جمالى مع نظرات صائبة فى التراث الأدبى العالمى وفى لغة المسرح وبيان منزلتها فيه.

ويفتح الدكتور غنيمى فى النقد الأدبى العربى المعاصر بحثا ضخما هو النقد المقارن الذى يعد - بحق - رائده وفاتح أبوابه - على مصاريعها - للباحثين والدارسين بعده إذ لم يكتف فى عرضه بالآراء النظرية، بل سندها بالتطبيقات العملية، وأخرجه فى طائفة كبيرة من تأليفه وفى مقدمتها كتاب مفصل عن الأدب المقارن تحدث فيه عن تاريخ نشأته وتطوره فى القرن التاسع عشر وما بعده، وعرض بحوثه ومناهجها، وكيف تأسس على فكرة عالمية الأدب، ويفيضى فى بيان الأجناس الأدبية الشعرية: ملاحم ومسارح فى الأدبين الغربى والعربى، وفى الخرافة على لسان الحيوان فى الآداب المختلفة، والأطلال فى الأدبين العربى والفارسى، والقصة فى الأدب الغربى والعربى والموشحات والأزجال، ويذكر أنواعا من النماذج البشرية ومصادرها الأسطورية الشعبية، وأنواعا أخرى من البحوث فى الأدباء والمصادر ويعرض المذاهب الأدبية عرضا مقارنا طريفا.

وينشر الدكتور غنيمى دراسة بديعة عن ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى مع نقد مقارن خصب بين الحب العذرى عند العرب والحب الصوفى عند الفرس. ولخدمة الدراسات النقدية المقارنة بين الأدبين العربى والفارسى نشر كتابا قيما عن الأدب الفارسى بعنوان «مختارات من الشعر الفارسى» اختار فيه نماذج لشعرائه على مر التاريخ من أقدم عصوره حتى محمد إقبال فى العصر الحديث، وقدم للمختارات بمقدمة علمية عن تأثير الشعر العربى فى الشعر الفارسى، مع مقارنات بين موضوعاتهما وموسيقاهما وبحورهما، ومع بيان أطوار الشعر الإيرانى الملحمى والقصصى.

وتكثر مؤلفات الدكتور غنيمى فى النقد المقارن، من ذلك كتاب بعنوان النقد التطبيقى والمقارن يعرض فيه المؤثرات الغربية فى الرواية العربية، ويتسع بالحديث

عن الجاحظ وعن سارتر ودعوته وفلسفته وترجم له كتابا بعنوان «ما الأدب» ضمنه أربعة فصول من كتاب سارتر: «مواقف» وذكر من كل فصل أهم محتوياته من الأفكار في فلسفته : الوجودية .

وينشر الدكتور غنيمى فى النقد المقارن كتابا بعنوان «النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة» وفيه يتحدث عن نموذج عربى قيم هو مقامات الحزيرى وتأثيرها فى الآداب واللغات الأوروبية، كما يتحدث عن أنواع من النماذج الإنسانية فى الأدب موضحا مصادرها المختلفة . ويخص هذه النماذج بكتاب يسمى «مواقف» وفيه يعرض أنواعا من تلك النماذج الإنسانية عربية وغربية، مع بيان أنواعها ومناهج دراستها فى علم الأدب المقارن . ويكتب فى المواقف الأدبية كتابا ثانيا يقدم له بمجمل عن مجالات البحث فى هذا العلم، ويتحدث عن ظواهر أدبية قديمة وحديثة فى الأدبين الملحمى والدرامى دارسا لها. دراسة مقارنة .

وواضح أن كتابات الدكتور محمد غنيمى هلال تبسط - فى تفصيل - مباحث طريفة متنوعة فى النقد الأدبى والآداب الغربية والعربية والفارسية، وستظل منجما نقديا كبيرا يفد عليه الباحثون ويفيدون منه فوائد محققة قيمة فى النقد والآداب المقارن جميعاً .

شوقي ضيف

غنيمى هلال ونقد القصة

الدكتور عبدالفتاح عثمان (*)

- ١ -

كان الدكتور غنيمى هلال ناقدًا علميًا أكاديميًا رصينا صاحب رؤية شمولية اتسعت لتستوعب أجناس الأدب شغرا ونثرا، ولتقاربها نظريا وتطبيقيا، وتحيط بها تاريخيا وفنيا، فهي تبدأ دائما من الجذور مراعية الحس التاريخي، والتطور الموضوعي والفنى حتى عصره الذى عاش فيه لا فى الأدب العربى وحده بل فى الآداب العالمية أيضا.

وكانت عقليته الفذة وثقافته العميقة تمده برصيد زاخر من المادة الأدبية والنقدية التى استرغدها من مصادرها الأصلية سواء كانت عربية أم أوروبية ثم استوعبها وهضمها ووظفها فى دراسته التى تجلت فى صرحه الشامخ «النقد الأدبى الحديث» ذلك الكتاب الأم الذى سىظل دائما معينا خصبا لكل دارس فى أجناس الأدب. وفى نفس الوقت لكل باحث عن طبيعة الفكر النقدي عند المؤلف ذاته. فقد أودع غنيمى هلال فى هذا السفر العظيم خلاصة فكره النقدي فيما يتصل بالشعر والمسرحية والقصة.

وقد احتلت القصة مكانا بارزا تمثل فى الفصل الثالث من الباب الثالث الذى خصصه لدراسة النقد الأدبى الحديث، حيث نجد معالم المنهج العلمى لغنيمى هلال فيما يتصل بدراسته لأجناس الأدب. فهو منهج يقوم - بناء على الاستقراء - على الجمع بين العالمية والمحلية، والمزاوجة بين الرؤية النظرية والخطة التطبيقية، والاهتمام بالقضايا الموضوعية والخصائص الفنية، والربط بين التأصيل والمعاصرة.

إنه يبدأ دراسته - شأنه دائما - بالتركيز على الجانب التاريخى فيتبع نشأة القصة وتطورها فى الآداب الأوروبية من حيث طابعها الملحمى الذى تجلّى فى قصص المغامرات الملحمية ثم قصص الفروسية وقصص الرعاة والشطار موضحا

(*) أستاذ النقد الأدبى بكلية دار العلوم، ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الإمارات العربية.

تأثرها بالمقامات العربية، ثم يتحدث عن قصص التحليل النفسى، وقصص المغامرات الحديثة وطابعها الهجائى الاجتماعى وقصص القضايا الاجتماعية عند الرومانتيكيين. والمذهب الواقعى والطبيعى فى القصة، وقصص التحليل النفسى واللاشعور الجمعى والفردى فى القصة الحديثة والقصص البوليسية.

وحين ينتهى من دراسة القصة فى الأدب الأوروبى على هذا النحو يبدأ فى دراسة القصة فى الأدب العربى متبعا نفس المنهج، فهو يتعرض للجذور التاريخية من حيث نشأة الأدب القصصى العربى القديم الأصيل والمترجم ممثلا فى كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة والمقامات ورسالة الغفران وحى بن يقظان ثم نشأة القصة الفنية الحديثة فى الأدب العربى وأطوارها.

ولا يكتفى بهذا العرض التاريخى للقصة فى الأدب الأوروبى والعربى وإنما يقدم تأصيلا نظريا لها باعتبارها فنا متميزا فى طبيعته ووظيفته وأداته، وكان لهذا التأصيل تأثيره البالغ على النقد والمبدعين والدارسين لهذا الفن.

لقد كان الدكتور غنيمى هلال مقدرا لفن القصة ومؤمنا بدورها الحيوى فى العصر الحديث، فهو يراها «أعظم الأجناس الأدبية خطرا وأحفلها بالآراء الفلسفية الاجتماعية والنفسية، وأمسها بمشكلات الإنسان وعصره، وفيها تصوير الإنسان لاعلى أنه نموذج عام يصلح لكل عصر وبيئة، ولكن على أنه مخلوق حى ذوجوانب نفسية متعددة يواجه موقفا خاصا»^(١).

والقصة عنده ليست انعكاسا موازيا للواقع بحرفيته وجموده، وليست كذلك تقريرا عن التجربة تقارب جانبها السطحى المعاش «ولكنها تصوير حى للتجربة يوحى بمعان إنسانية ونفسية عامة تتراءى من خلال الموقف الخاص، وبهذا لا تفقد قيمتها الإنسانية لمعالجتها موقفا إنسانيا قد ينتهى خطره أو قد لا يهتم أولا قوما يمتون إلى القارئ بصلة، بل إن معانيها الإنسانية تتضح ويعظم خطرها كلما تعمق الكاتب فى معالجة المشكلات والجوانب النفسية وفى تخصيصها بالموقف الذى يعالجه والفترة التى يتناولها فيها»^(٢).

ويشرى الجانب النظرى بتقديم تعريف منطقى للقصة يركز فيه على الخصائص النوعية لها «فالقصة كالحياة معقدة متعددة الجوانب ممتدة حية المعالم، وقصد المؤلف

فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح أقل من قصده إلى عرض مناظر وتحليل شخصيات ترمى إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان في موقف خاص وما يحيط به من بؤس وما يتوعدده من أخطار وما يمكن أن يواجهه هذه الأخطار بالديه من وسائل وبما منح من إرادة. ويتكشف هذا كله عن فكرة كبيرة هي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى» (٣).

وهو بذلك ينضم إلى بعض النقاد الأوروبيين مثل «هنري جيمس» الذي يعرف الرواية بأنها «انطباع شخصي مباشر للحياة، وفي هذا بادئ ذي بدء تتلخص قيمتها التي تعظم وتصغر تبعاً لحدة هذا الانطباع» (٤).

وتشارلتن الذي يعرف القصة بقوله: «القصة ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به، وهي أن تقص أعمال الرجل العادي في حياته العادية بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخطوط متبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه مغللة في دخيلة النفس حيناً لتبسط مكنوناتها أثناء وقوع الفعل مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر» (٥).

ود. ه. لورنس الذي يصفها بأنها اللحظة الحية في الحياة والتي يتميز فيها الإنسان بقدرته على أن يحيا لأنها: «تقدم لنا صورة رائعة اللحظة الحية، اللحظة التي يتميز فيها الإنسان بالحياة، ومن ثم فإنها في مكانة أعلى من الفلسفة والدين والعلوم» (٦).

والقصة عند غنيمي هلال تقوم على أسس جوهرية لا بد منها في بنائها الموضوعي والفني.

أولها: الحكاية: والحكاية الروائية عنده ذات طابع خاص ولذلك تختلف عن الحكاية اليومية الجارية والحكاية التاريخية في أنها ذات طابع إنساني وتقوم على الصراع الدرامي والوحدة العضوية بين أجزائها، وتتميز بحبكتها الفنية وبعدها عن المصادفة وارتباطها الوثيق بالزمان والمكان والأجيال.

ثانيها: الأشخاص: فالأشخاص عنده «مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة... إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياها العامة منفصلة عن

محيطها الحيوى، بل ممثلة فى الأشخاص الذين يعيشون فى مجتمع ما وإلا كانت مجرد دعاية وفقدت بذلك أثرها الاجتماعى وقيمتها الفنية» (٧).

وفصل القول فى الشخصيات من حيث صلتها بالواقع وعالمها النفسى وأنواعها من سطحية ونامية، وثنائية ورئيسية وفردية وجماعية وعلاقة الشخصيات بالمواقف ضاربا الأمثلة على ذلك بالقصص الروسى عند دوستوفسكى والفرنسى عند جان بول سارتر.

ثالثها : اللغة : لاشك أن اللغة هى القلب الذى يصب فيه الروائى أفكاره ويجسد رؤيته فى صورة مادية محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللغة تنطق الشخصيات وتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التى يعبر عنها الكاتب، ورغم أهمية لغة القص وتميزها عن لغة الشعر والمسرح نجد أن الدكتور غنيمى هلال لم يوفها حقها على النحو الذى وجدناه فى دراسته للحكاية والشخصية، فهو ينتهى من الحديث عنها بسرعة ويعد بدراستها بعد فراغه من دراسة الاتجاهات العالمية فى المسرح بعد أرسطو لأن لها - على حسب رأيه - صلة وثيقة بقضية الأسلوب فى المسرح ولكنه لم يف بما وعد فلم يتحدث عن الطبيعة النوعية الخاصة للغة القص مقارنا بينها وبين لغة الشعر والمسرح والخطابة وإنما يتحدث فقط عن لغة الحوار القصصى أكون بالفصحى أم بالعامية؟ وقضية لغة الحوار من القضايا الحيوية التى اهتم بها نقاد عصره وأدباؤه، فبينما وقف طه حسين والعقاد ويحيى حقى ونجيب محفوظ إلى جانب الفصحى نجد رشاد رشدى وإحسان عبدالقدوس يقفان إلى جانب العامية، وتوفيق الحكيم إلى جانب الوسط.

وكان موقف غنيمى هلال حاسما وقاطعا إلى جانب الفصحى، فهو من أقوى أنصارها والمدافعين عنها، فمن رأيه «أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى فى تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة فى مفرداتها والمتصلة بالوقائع والمحسات، فى حين تعجز العامية عن المعانى العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة، وفى سبيل ذلك لا يصح أن نراعى التيسير على عامة الجمهور بل يجب أن نرقى بإمكانياته» (٨).

وهو يعارض أولئك الذين يستخدمون اللغة العامية فى الحوار القصصى بحجة الواقعية ويرد عليهم بأن «الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفنى وواقعية اللغة والخلط بينهما لا يصدر إلا عن قصور شنيع فى فهم الواقعية، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية وواقعية الحياة والمجتمع، والكاتب لا يستنطق لسان المقال بل لسان الحال، ولا بد فى عالم الأدب من الاختيار والتعمق لا الاقتصار على نقل الواقع» (٩).

ويجمل رأيه فى هذه العبارة «وسيلنا التى ندعو إليها من شأنها أن تفسخ المجال الأرحب للقصة والمسرحية فلا تحرمهما ميدان الفصحى حتى يتاح لهما جمهور أكبر ويتسع مجالهما الفنى ويعمق كى يؤدى رسالتهما الفنية والقومية» (١٠).

وهو فى دراسته لأسس بناء القصة لا يغفل عن ظاهرة التأثير والتأثر موظفا رصيده المعرفى فى الأدب المقارن لإثراء دراسته، فهو يتحدث عن القصة الحديثة التى أصبحت تتطلب جهدا كبيرا للكشف عن هدف المؤلف من وراء الأحداث والشخصيات ضاربا المثل بجيمس جويس فى اعتماده على الكشف عن الوعى الباطن من خلال الحديث النفسى لشخصياته وب «دوس باسوس» الكاتب الأمريكى فى حذفه كثيرا من الأحداث الهامة تاركا للقارئ استنتاجها والنفوذ إلى أهدافه من وراء إضمارها وب «بروست» فى رجوعه الزمنى واعتماده على تداعى المعانى فى ذاكرة شخصياته، وفى متعرجاته القصصية وب «أندريه جيد» فى نظرتة إلى الحقيقة الواحدة من وجهات مختلفة من خلال شخصياته، وبالوجوديين فى تصويرهم لموقف قصصى ذى شعب كثيرة تبين عن فلسفة الأشخاص وسلوكهم، ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى أدبنا العربى، فيذكر أن نجيب محفوظ اتبع فى قصصه هذا المنهج الفنى فصور شخصياته بما يكشف عن صراعاتهم النفسى ونظرتهم إلى القيم الاجتماعية وتفاعلهم مع أحداث المجتمع ومشاركتهم فى توجيه هذه الأحداث ولكن فى حيدة تامة. (١١)

ومعنى هذا أن غنىمى هلال فى نقده للقصة كان يهتم بالتنظير والتعقيد ومراعاة الحس التاريخى والمقارنة بين الأدبين العربى والأوروبى.

وقد انتقل هذا التنظير النقدى إلى كتب الدارسين الذين اهتموا بفن القصة

سواء على المستوى الأكاديمي أو المدرسي فانتفعوا به ونهلوا منه مما جعل كتاب النقد الأدبي الحديث يتصدر قائمة المراجع بحيث لا نعدم نصوصه بمبناها أو معناها في الدراسات المتصلة بالقصة في طول العالم العربي وعرضه!

- ٢ -

وهذا الجهد في التنظير والتقعيد لم يقابله جهد مماثل في التطبيق والتجريب، فقد قلت متابعاته للأعمال القصصية التي أصدرها جيل الرواد طه حسين ومحمود تيمور ويحيى حقي. ولم ينشط للكتابة عن الجيل الذي تلاهم وتوالت إصداراته في الخمسينات والستينات نجيب محفوظ، وإحسان عبدالقدوس ويوسف السباعي ومحمد عبدالحليم عبدالله وفتحي غانم وغيرهم، ولذلك لانجد له كتابا مستقلا في النقد التطبيقي على النحو الذي وجدناه عند يحيى حقي ومحمود تيمور وعلى الراعي.

وربما يرجع ذلك إلى انشغاله بمجالات الأدب المقارن، واهتمامه بالتأصيل النظري وعزوفه عن الكتابة في المجالات الأدبية، والصحف اليومية لأن الدراسة العلمية الأكاديمية قد استغرقت.

حقا وجدنا في المقالات التي طبعت بعد وفاته - يرحمه الله - في كتاب بعنوان «في النقد التطبيقي والمقارن» ثلاث مقالات عن نقد القصة الأولى عن مجموعة قصص لعباس خضر بعنوان مديحة، والثانية بعنوان أزمة الوعي السياسي في قصة «السمان والخريف» لنجيب محفوظ. والثالثة بعنوان «مع شباب القصة القصيرة» وهذه المقالات الثلاث تعطي فكرة عن منهجه التطبيقي، وهو يتسم بالمزاوجة بين الانطباع الذاتي والاحتكام إلى المقاييس النقدية العلمية التي هضمها وصقل بها ذوقه الخاص.

ففي دراسته عن المجموعة القصصية لعباس خضر يربط بين موضوع التجربة وطبيعة الكاتب نفسه «فمن خلال اختيار المؤلف لنوع تجاربه الحيوية التي اتخذها مادة لقصصه يتراءى مزاجه السمو وأنواع اهتمامه هو» (١٢).

ويتعرض لدراسة بعض شخصيات قصص المجموعة ومنها شخصية الأستاذ كامل في قصة «دروس خصوصية» حيث يرى أن المؤلف «اختار نموذج الواقعي

على مثاله هو فى نظرتة إلى طبيعة الحياة والأحياء، فالشر يتسلل أحيانا إلى النفوس ولكنه عارض بدافع آفات من السهل أن تزول لتكشف البواطن الخيرة فى الأفراد وليسيطر الخير آخر الأمر على المجتمع» (١٣).

وأجود قصص المجموعة من وجهة نظره «هى تلك التى يتوافر لها بناء القصة الفنى وتحديد الموقف والنمو النفسى والحوار نموا يكشف عن البعد النفسى فى حركة باطنة عميقة أوفى حيرة تعتمد فى جلاء ذات نفسها على الوعى بمنطق الواقع والأحداث» (١٤).

وبعد نقده لطبيعة التجربة والشخصية والبناء الفنى يرصد الوسائل التقنية التى استخدمها الكاتب ومنها وسيلة المفارقة التصويرية حيث يتتبعها فى بعض المشاهد.

ويجمل نقده فى هذا النص الذى يختم به مقاله «وعلى الرغم من أننا نشيد بالنضج الفنى للبناء القصصى فى هذه المجموعة إذا وازناها بالمجموعة القصصية الأولى للمؤلف نسوق بعد ذلك ملحوظات فنية نعتقد أن النظرة الميسرة للحياة والأحياء فى مسائلهم كانت ذات أثر فى كثير منها، فقد اختار المؤلف قارئه - على حسب خصائص نوع التجارب الحوية والشخصيات التى اختارها من أوساط المثقفين الذين يريدون أن يشعروا بما حولهم، ويؤكدوا ذواتهم، فى ملحوظات دقيقة تتصل بمجرى الواقع الميسر المألوف، وتبعا لذلك حرص على أن يقدم له قصة كاملة الحدث، واضحة البداية والمصير. وهذا الحرص قد نال من البناء الفنى لكثير من القصص، على حسب ما يتطلبه البناء الفنى للقصة القصيرة كعهدنا بها. فمثلا فى تلميذة زمان يمتد زمن القصة بعد أن علمت الفتاة أن مدرستها السابق متزوج فتستطرد فى سرد مطاردتها له وفى البحث عن وسيلة للتلاقى به.

وقد تكون لذلك أهمية فى تصوير تفاهة تلك الشخصية، ولكنه إطالة واستطراد مبنى على إكمال الحدث، لا على تعميق إدراك. وهو يتصل بالسرد ولايتفق وقالب القصة القصيرة، وكذلك فى زوج المدرسة حين يمتد الزمن امتدادا يجعل القصة القصيرة تفقد طابعها الأخص بها، فتسلك فى بنائها سلك قصة طويلة. ونقول مثل ذلك فى اختفاء جليلة وبداية، والفرق واضح فى بناء هذه القصص والقصص الأخرى التى وفر لها المؤلف كل أسس بنائها الفنى الناضج مثل

قصة «دروس خصوصية» وقصة «الدكاترة».

وبعض الحلول يتعجل المؤلف فيها، وقد يلجأ للمصادفة كما في قصة «لاعب البلياتشو» وقصة «بداية».

وليس من طبيعة القصة القصيرة أن يطول الزمن، ويكمل الحدث بالسرد، لأنها موقف نفسي، مركز البناء محدود. يضعف باتساعه، وتضعف دلالة وتأثيره باعتماده على الحدث» (١٥).

ويتقيد الكاتب في استخدامه اللغة العامية في السرد والحوار مبنياً على رأيه في القضية برمتها حيث يقول : «وعلى الرغم من تملك المؤلف زمام لغته وقدرته على التعبير الفصيح بالعربية، يلجأ في كثير من الأحيان إلى العامية في مجال الحديث الفردي والوصف لافى الحوار فحسب، ولكنى من جانبى أرى أن المؤلف إذا اختار الفصحى سبيلاً للتعبير لا ينبغي أن يلجأ - في غير الحوار - ولدلالة فنية قاهرة في الحوار - إلى العامية الخالصة، وبخاصة فى الجمل، أما المفردات العامية فلا حرج، متى رأى الكاتب أن لإيرادها ضرورة فنية» (١٦).

وفى مقالة عن قصة «السمان والحريف» يتحدث كثيراً عن طبيعة التجربة التى اختارها نجيب محفوظ من حيث تعبيريها عن جوانب الواقع العميقة لفترة من أهم الفترات التى مرت بها مصر فى تاريخها الحديث، وهى فترة التحول الثورى. ويفيضم فى الحديث عن شخصية عيسى الدباغ وابن عمه حسن ويوازن بينهما من حيث عالمهما النفسى وتفاعلهما مع الواقع الثورى الجديد وبراعة نجيب محفوظ فى ذلك، ويختم مقاله بقوله : «ولم نرد فى هذه السطور إلا التنويه بجوانب النضج الفنى الذى فى استبطان الوعى لفترة حاسمة باختيار معالم محددة تميز خيوطاً دقيقة تحفل بها الوثبة التاريخية الخلاقة فى صنوف الوعى البائس الذى يلقى أضواء على جوانب خبيثة دفينه لا تقف عند السطح ولا تتقنع بالمظهر».

وفى القصة مايقطع مرة أخرى بأن الأصالة الفنية ليست فى تصوير الموضوعات المشتركة، والمسائل العامة، ولكن فى الغوص بالشخصيات والأحداث فى أعماق الوعى التاريخى . . . وكلما تعمق الكاتب فى جوانب الواقع عن حسن اختيار وأصالة تصوير، تراءت المعانى الإنسانية الدقيقة العامة جلية واضحة . .

ولن يستطيع القارئ أن يفصل الأعمال الأدبية الكبرى عن عصرها ويشتتها، وفي ذلك تتجلى أصالة الكاتب وجهده، وبقدر رسوخ الإنتاج الأدبي في عصره وصدقه فيه يتأكد خلوده، ويتاح له أن يشع معانى إنسانية كثيرة عميقة» (١٧).

وقد وقف الدكتور غنيمى هلال عند شخصية عيسى الدباغ وقرأها قراءة نقدية تظهر ذوقه المصقول بالثقافة والخبرة وطول المعاشة للأعمال القصصية الجيدة فهو يلمح بفطنة ثاقبة المشاعر المركبة لهذه الشخصية الجافلة بالتناقض والثراء النفسى ويرصد مافيه من رمز وماتشع به من إحياء.

يقول: «وآية أخرى من الروعة الفنية للأستاذ المؤلف فى حادثة يتيح بها لعيسى أن ينتفض وعيه السياسى والإنسانى انتفاضة قوية تكشف له عن تفاهة ماضيه كشفا لم يستطع أن يتصل منه هذه المرة، فها هو ذا عيسى الذى تعود صنوفا من الهرب القاسى يمشى بها وجوده يجند نفسه وجها لوجه أمام خصوبة حيوية لم يتوقعها، أمام ثمرة خطيئة واستهتاره مع ربرى ...

وفى هذه المرة المقابلة الإيحائية يتلاقى ينبوع الخصوبة الفكرى بالخصوبة الحيوية للتناسل ليمتزج أحدهما بالآخر فى خلق واقع جديد . . ويرتجف عزمه هذه المرة على رسم خطة للمستقبل . . وتلك ناحية رمزية إيحائية يمزجها كاتبنا الكبير مزجا فنيا محكما بالنزعة الواقعية فى أدق ماتحرص عليه الواقعية من تحديد المعالم الدالة التى لاتقف عند سرد الظاهر الرخيص من أحداث الحياة الجارية . . ويلتحق بالإحياء السابقة نظائر أخرى تتخلل القصة وتقع موقعها الفنى الدقيق . . فنار الحريق كئيران الأحداث تصهر لتظهر، ويمر بخيال عيسى تذكر عبادة المجوس للنار» وحتى اسم عيسى نفسه ينقلب إلى رمز إيحائى فى وهم صاحبه حين يخطر له : (يعزىنى أن أرى نفسى أحيانا كالمسيح أحمل خطايا أمة من الخاطئين) . . وتبدو سخرية الواقع من كيانه المتهدم حين تتوالى هزائمه، فيوحى المؤلف بتفاهة وهمه فى فدائه الأجوف حين ينظر عيسى فىرى البورص فى أعلى الجدار فى وضعه الجامد كالمصلوب . . ففى هذه الرؤية نفسها استبطان نفسى عميق ساخر . . . وكذلك التورية الإيحائية بالسمان والخريف . . وأخيرا فى مقابلة للشاب المفتول العضلات الأسمر السحنة، وقد كاد الفجر الجديد أن تنفذ

خيوطه للعيون بدعوة فى آخر القصة لمراجعة موقفه ولانتزاع نفسه من الموقف الذى يثير الإشفاق عليه حتى من الأعداء . . وينصرف عنه، فيشعر عيسى باستجابة باطنة له، ويحدث نفسه جديا بالإسراع للحاق به، ويوحى جده فى اللحاق به أنه يتطلب الخلاص، ويظل الحدس على مصراعيه بميلاد وعى جديد مع الفجر الجديد» (١٨).

هذه قراءة نقدية لقصة «السمان والخريف» تتم عن وعى بطبيعة الفن القصصى، وقدره على رصد وجوه التفوق الفنى، وتقدير أصالة الكاتب ونبوغه فى رسم شخصياته واختيار تجربته وتوظيفه للتقنيات الفنية الحديثة فى إثراء عمله القصصى.

أما المقال الثالث «مع شباب القصة القصيرة» فيبدؤه بداية نظرية تعليمية توجيهية حيث يعرف القصة القصيرة ويوضح أسسها الفنية وخصوصية التجربة التى تتناولها، والفرق بينها وبين التجربة الشعرية وموقف الكاتب منها وما ينبغى عليه فى صياغتها ونحن ننقل نصه هنا لأنه يكشف عن رؤيته النقدية للقصة القصيرة، وفى نفس الوقت يوضح اللغة العلمية الرصينة التى كان يستخدمها غنيمى هلال فى نقد القصة، وخاصة إذا استحضرنا لغة طه حسين، ولغة يحيى حقى - فى أول دراساته النقدية - فى نقد الأعمال القصصية، يقول غنيمى هلال: «والقصة القصيرة موقف حيوى محدود الإطار، يفقد جوهره الفنى إذا امتد فى الزمن، وتتجاوز دلالاته مجرد عرض أحداث أو وقائع، إلى ماوراءها من حالة نفسية لها بالضرورة بعدها الاجتماعى. وتقوم القصة القصيرة على أن مظاهر الحياة العادية الجارية يمكن أن تكشف بنسيجها الفنى عن أدق الدلالات النفسية أو الاجتماعية، بالنفوذ من خلال هذه المظاهر التى قد تبدو مبتذلة إلى مايربطها ببواطن السرائر إيحاء لاتصريحها، وتلميحا بالقرائن لاسردا. ولهذا كانت فى القصة القصيرة مشابهة من الشعر من حيث اللمحة الخاطفة، والموقف النفسى المركز، والقطاع الخيوى المحدد، وإن افرقت عن الشعر بعد ذلك فى أمور كثيرة لاتخفى، أهمها فيما نحن بسبيله أن بعدها الاجتماعى أدل وأبين بمقتضى جنسها الأدبى نفسه، وهذا الفرق الأخير يفرق ماينها وبين القصة الطويلة، ويظل الموقف فى القصة الطويلة تحليلنا فسيح المجال لاتركيبها كما هى حال القصة القصيرة.

ومفتاح الجودة فى القصة القصيرة جودة الاختيار للموقف. فكيف يرى الكاتب وكيف يلحظ؟ وكيف ينفذ برؤيته وملحوظاته إلى ما وراء الظهر الذى يبدو كثيفا لدى الأَبصار السطحية العابرة فإذا تحدت الرؤية ووضحت معالم أعماقها، فقد ذلك الطريق لتصويرها. ولهذا ينبغى أن يطيل المرء النظر، ولا يرضى بطوله، حتى يهتدى إلى الموقف الحيوى الذى يتضمن ما يستحق بذل الجهد فى تصويره والإيحاء بمكنونه.

فكاتب القصة القصيرة بخاصة ذو بصيرة نفاذة قبل أن يكون ذا بصر أو مقدرة لغوية. وحاسته الإنسانية بأبعاد الواقع المحدود فى جزئياته هى التى تقود حاسته الفنية ومقدرته اللغوية معا إلى تصوير ما يجتذبه من موقف» (١٩).

ويبدأ بعد ذلك فى الدراسة النقدية لقصص ثلاث هى «بلا خوف» للكاتب عباس محمد عباس و«لقاء» للقاص محمد البساطى و«التذكرة» للأديب عبدالعال الحامصى ثم يوازن بينها فى نهاية المقال.

لنقرأ فقرة يرصد فيها شعرية اللغة عند محمد البساطى «ويجارى النسيج اللغوى تلك اللمسات الشعرية، فالجمل سريعة لمحة خاطفة الدلالة، والصور حركية متتابعة يواكب بعضها بعضا، ويقوم انقطاعها بعضا عن بعض، دون روابط، مقام الإشارة إلى البهر النفسى واللهف كأن اللغة لاهثة متعبة، نتقطع أوصالها، وينقطع أحيانا بها المسير، وقد يتلو هذا الانقطاع تكرار الاسترجاع فى الكلمات والجمل. والاستدراك الذى لا يبين عن مستدرك، والانتقالات المفاجئة وهى كلها وسائل فنية لتصوير بواطن النفس واضطرابها وهى وسائل شاعرية فى أصلها ...

وهذه اللغة تضيف على حال النفس الشاعرية صبغة درامية، وتعمق الواقع النفسى برغم نسيجها فى اللغة الفصيحة لا العامية، وهى مثل على غناء أسلوب الحوار بمقدرة مؤلفه على التعبير عن واقعية الأداء فى المضمون. دون حاجة إلى مجازاة الواقع بالفاظه العامية وحرفية لهجته. ذلك أنه لامناص فى الأدب من الاختيار ومن تجاوز النقل الآلى للواقع» (٢٠).

ويستمر فى بيان مدى نجاح الطابع الشعرى فى التجربة القصصية فى قصة «لقاء» لمحمد البساطى فيقول: «وقد أشرنا غير مرة إلى الوسائل الفنية ذات الطابع

الشعري في هذه القصة، وهى وسائل يغنى بها الموقف النفسى الذى قصد الكاتب إليه، ولاننسى أن نؤكد أن هذا الطابع الشعري نجا من الذاتية، فهو موضوعى درامى فى سماته النفسية الخالصة، وفى هذا نوع من التبرير للصورة الكلية يؤازره الإطار العام للناس والطبيعة والمكان. وتقوم الحركة والإشارة الدالة، واللفظة الخاطفة، والمفارقة التصويرية بدور الإيحاء بزلزلة نفسية واضطراب خبيء، وشعور عارم مكبوت فى قصد وبلا اندفاع، ولاتوكيدات خطابية صاخبة» (٢١).

وينهى الدكتور غنيمى هلال مقالته «مع شباب القصة القصيرة» بموازنة بين القصص الثلاث تنقله - مع وعينا بطوله - كنموذج للنقد التطبيقي عند ناقدنا الكبير.

يقول : «وإذا وازنا - بعد ذلك - بين هذه القصص الثلاث، رأينا الموقف فى القصة الأولى : (بلا خوف) - على ندرته فى الواقع الاجتماعى - قد أجيد اختياره وعمق فى معناه وأبعاده، والموقف فى القصة الثانية : (لقاء) مألوف مكرر، أكثر دوراناً فى الواقع الاجتماعى من الموقف السابق. وقد عرف المؤلف كيف يميزه بالصورة النفسية الفريدة، فرأينا وراء هذا الواقع العادى الحوافز الرهيبة بمثابة اللولب فى حركة المصائر. فمجرد الاختيار - الذى يبدو أخص خصائص الفرد فى شئون نفسه - له نتائج تتجاوز نطاق الفرد إلى مصائر الآخرين، ثم تتسع إلى أبعد مما كان موضوع الاختيار، إلى ما يضيف على الحياة كلها مذاقاً خاصاً ولونا فريداً، فعمق الرؤية النفسية هو مدار الجودة الفنية هنا. والموقف فى القصة الأخيرة تعوزه صدق الرؤية وعمقها معاً، برغم ما يترأى فيه من دلائل طاقة فنية كان يمكن أن تجود لو تهيأ لها الموقف الجيد كى تتفتح فيه.

والقصة الأولى والأخيرة بصيغة المتكلم، على لسان صاحب الموقف، وقد عرف كيف يفيد مؤلف القصة الأولى من وسيلة التقديم الفنية هذه دون أن يقع فى مأزق التصريح المباشر أو الخواطر الذاتية والانفعالات الصاخبة، بل إنه راعى فى لغته مجازة مشاعر الطفولة فى سوق القصة على لسان طفل فتركها تشف فى دقة عن صدق الطوية، وبراعة الشعور، إذ هدانا هذا الطفل إلى حقيقة إنسانية السليب الحق الطريد من المجتمع، فى حين ضل فهمها من حوله الكبار فى سخرياتهم به أو خلق أسطوره.

وبرغم إيراد القصة الأولى بصيغة المتكلم لم يهمل الكاتب عباس محمد عباس فيها الحوار، وهذه سمة مقدرة فنية ملحوظة، إذ الحوار يضيف إلى قوة التصوير. وهو من وسائل الحركة القصصية التي تسمو بالصياغة الفنية للقصة، إذ تضيف عليها طابعاً درامياً، على حين خلت القصة الأخيرة من هذا الحوار أو كادت، فخسرت فنياً إذ شغل مؤلفها عن الحوار بتقديمها بصيغة المتكلم على لسان بطلها.

والقصة الوسطى : «لقاء» بدت غنية بالحوار ذي الطابع الدرامى والشعرى معاً. وتجلت الحركة فيما تخلل الحوار من جمل سريعة خاطفة بينا فيما سبق خصائصها وتأثرها فى تصوير الحالة النفسية.

ولم تخسر هذه القصة بحوارها حين أداره المؤلف باللغة الفصيحة بل إنها نفذت بهذا الحوار الفصيح إلى أعماق اجتماعية، مما هياه المؤلف لهذا الحوار من طابع الإيحاء للجمل والعبارات على نحو ما شرحناه من قبل، مستعينا فى ذلك بدلالات اللغة الفصيحة ففاق فى نفاذه إلى الواقع الاجتماعى بهذه الوسائل الفنية مؤلف القصة الأولى حين راعى حرفية الواقع فى بعض الجمل العامة للحوار فى قصته، وإنما الواقعية بالأداء النفسى لاجترارة الواقع» (٢٢).

إن هذا النص يؤكد مذهبنا إليه من أن النقد التطبيقى عند غنيمى هلال يقوم على الذوق المصقول بالثقافة والخبرة وطول المعاشة للنصوص الأدبية الجيدة، والاستفادة من المقاييس العلمية النظرية التى حصلها من إحاطته العميقة بالمذاهب النقدية القديمة والمعاصرة، ومن ثم جمع بين الوعى النظرى والذوق الذاتى والرؤية المنفتحة على الآداب العالمية، ولو قدر له أن يهتم بالحركة الأدبية - فيما يتصل بالنتاج القصصى - ويوظف إمكاناته النقدية فى المتابعة والتقويم والتقديم فى إطار مقالات نقدية جادة تنشر فى المجلات المتخصصة لترك لنا العديد من الكتب كما كان الحال فى مقالات طه حسين والعقاد ومندور، ولكن غنيمى هلال اهتم بالتأصيل النظرى والحس التاريخى والأدب المقارن والمذاهب النقدية وأصل ذلك كله فى عدد من الكتب العلمية الأكاديمية التى ستبقى صوى فى طريق النقد الأدبى، ومعالم بارزة يهتدى بها كل باحث، وذكرى خالدة تشهد لصاحبها بالأصالة والاقتدار والإخلاص والتجرد.

هوامش

- ١ - النقد الأدبي الحديث ص ٤٩١، ط نهضة مصر .
- ٢ - النقد الأدبي نفس الصفحة.
- ٣ - النقد الأدبي ص ٥١٤.
- ٤ - نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث د. إنجيل بطرس، ص ٦٤.
- ٥ - فنون الأدب ص ١٢٨ ترجمة د. زكى نجيب محمود لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- ٦ - نظرية الرواية ص ٦٠.
- ٧ - النقد الأدبي الحديث ص ٥٢٦.
- ٨ - السابق ص ٦٢٥.
- ٩ - السابق ص ٦٢٤.
- ١٠ - السابق ص ٦٢٧.
- ١١ - انظر السابق ص ٥١٧.
- ١٢ - فى النقد التطبيقي والمقارن ص ١١٦، ط دار نهضة مصر.
- ١٣ - السابق ص ١١٧.
- ١٤ - السابق ص ١١٩.
- ١٥ - السابق ص ١٢٤.
- ١٦ - السابق نفس الصفحة.
- ١٧ - السابق ص ١٥١.
- ١٨ - السابق ص ١٥١.
- ١٩ - السابق ص ١٨٣.
- ٢٠ - السابق ص ١٩٠.
- ٢١ - السابق ص ١٩١.
- ٢٢ - السابق ص ١٩٥.

رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى

الدكتور على عشرين زايد (*)

مدخل عام:

تؤرخ بداية الدراسات الأدبية المقارنة القائمة على أساس علمى منهجى ومفهوم دقيق للأدب المقارن فى العالم العربى بعودة المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال عام ١٩٥٢ من فرنسا التى أوفد إليها للتخصص فى الأدب المقارن والحصول على درجة الدكتوراه فى هذا المجال، حيث تتلمذ على واحد من أبرز أعلام المدرسة الفرنسية - التى كانت فى ذلك الحين هى المدرسة الوحيدة ذات الشأن على مستوى العالم كله فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة - وهو الأستاذ «جان مارى كاريه» بالإضافة إلى احتكاكه - بالطبع - بكل أعلام هذه المدرسة وأخذ عنهم.

وقد قام الدكتور هلال فور عودته بتدريس الأدب المقارن لطلاب كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، وكلية الآداب بجامعة عين شمس، ثم بعض الكليات والمعاهد العلمية الأخرى، مثل معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية، ومعهد الفنون المسرحية، وكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، والجامعة الأمريكية.

فى عام ١٩٥٣ أصدر الدكتور هلال الطبعة الأولى من كتابه الرائد «الأدب المقارن»^(١) الذى ما يزال إلى الآن أوفى مرجع يمثل مفهوم الأدب المقارن لدى المدرسة الفرنسية، ويندر أن يوجد باحث فى مجال الأدب المقارن جاء بعد الدكتور هلال لم يستفد من هذا الكتاب ومن أبحاث الدكتور هلال الأخرى فى مجال النظرية والتطبيق فى الأدب المقارن.

وكانت قد سبقت عودة الدكتور هلال مجموعة من الدراسات والأبحاث حمل بعضها عنوان «الأدب المقارن» مثل «فى الأدب المقارن» لعبد الرزاق حميدة^(٢) و«عن الأدب المقارن» لنجيب العقيقى^(٣)، و«تيارات أدبية بين الشرق والغرب».

(*) أستاذ النقد الأدبى ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم.

خطة ودراسة فى الأدب المقارن» للدكتور إبراهيم سلامة^(٤) . ولم يحمل البعض الآخر عنوان الأدب المقارن ولكنه تعرض لبعض القضايا والمقارنات التى يهتم بها الأدب المقارن، ومن هذه المؤلفات «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو» لمحمد روى الخالدى^(٥)، والجزء الثالث من كتاب «منهل الورد فى علم الانتقاد» لقسطاكي الحمصى^(٦)، و«قصص الحيوان فى الأدب العربى» لعبدالرزاق حميدة^(٧)، بالإضافة إلى مجموعة من المقالات نشرت فى بعض الدوريات المصرية - وبخاصة مجلة الرسالة - لبعض الكتاب أمثال خليل هنداوى^(٨)، وفخرى أبو السعود^(٩)، وسواهما.

ولكن كل تلك المحاولات السابقة على عودة الدكتور محمد غنيمى هلال كانت تقوم على اجتهادات فردية خاصة من أصحابها، ولا تستند إلى أساس علمى منهجى، ولا تنطلق من إدراك واضح لمفهوم الأدب المقارن ومناهج الدراسة فيه، ومن ثم كان بعضها لا يمت إلى الأدب المقارن - بأى مفهوم من مفهوماته - بأية صلة على الرغم من كونه يحمل عنوان الأدب المقارن، على حين كان البعض الآخر ينتمى إلى المقارنة بمفهومها اللغوى العام أكثر من انتمائه إلى حقل «الأدب المقارن» بمفهومه العلمى الدقيق^(١٠). فضلا عن أن هذه المحاولات لم تتقدم بالبحث الأدبى المقارن خطوة واحدة إلى الأمام، بل لعل بعض المحاولات الأكثر تقدما فى الزمن كانت أقرب إلى روح الأدب المقارن - ولا أقول إلى مفهومه العلمى - من محاولات تأخرت عنها زمنا ولكنها لم تفد عما سبقها من جهود.

من هنا نستطيع أن ندرك خطورة الدور الذى قام به الدكتور محمد غنيمى هلال رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى، والريادة لاتعنى - من وجهة نظر هذا البحث - مجرد سبق الزمنى إلى الاهتمام بهذه القضية أو تلك من قضايا العلم، فذلك لا يعنى فى النهاية شيئا مالم يقترن بوضع أسس علمية صارمة وبلورة مفهوم علمى محدد يلتف حوله التلاميذ والمريدون، ووضع مناهج علمية دقيقة لمعالجة قضايا العلم وظواهره، وهذا هو بالتحديد ما قام به الدكتور هلال سواء فى مجال تدريس الأدب المقارن فى جامعات مصر ومعاهدها، أو فى مجال تأليف الكتب والأبحاث النظرية والتطبيقية التى تحدد مفهوم هذا العلم وتبلور ملامحه ومناهجه ومجالات البحث فيه على أساس علمى متين.

وإن المرء ليعجب كيف استطاع هذا الرجل خلال عمره العلمى القصير الذى لم يتجاوز الستة عشر عاما منذ عودته من فرنسا عام ١٩٥٢ إلى رحيله المبكر عام ١٩٦٨ أن يترك كل هذا التراث العلمى الضخم الذى يجمع بين الغزارة والتنوع والأصالة والعمق - وهى خصائص نادرًا ماتجتمع فى نتاج إنسان واحد - بالإضافة إلى قيامه بالتدريس وتكوين التلاميذ والمريدين فى عدد من الكليات والمعاهد العلمية داخل مصر وخارجها، ولعله كان يحس بمحدودية إقامته فى هذه الحياة فظل يعطى ويتوهج بالعطاء حتى احترقت شمعة عمره .

السمات العامة لشخصيته العلمية وانعكاسها على نتاجه:

قبل أن أعرض للنتاج العلمى للدكتور هلال فى مجال الأدب المقارن ومدى ما أسهم به فى تأسيس هذا العلم ونشره أود أن أتوقف قليلا أمام بعض السمات العامة لشخصية الرجل العلمية وتفكيره، حيث كان لهذه السمات أثر عميق على اهتماماته العلمية وطريقته فى معالجة القضايا العلمية، وعلى نتاجه العلمى كله .

وأول ما أود الوقوف أمامه من هذه السمات سمة القلق العلمى، حيث تميز الرجل بشخصية علمية قلقة لاتكاد تستقر، ولاتكاد ترضى عن شىء تبذعه، فكان دائما يعيد النظر فيما يكتب سواء على المستوى النظرى أو المستوى التطبيقى، وفى كل مرة يعدل فيما كتب، إما بالإضافة أو الحذف، أو تأصيل مالم يؤصله فى التناول الأول، أو النظر إلى الموضوع من زوايا نظر جديدة، دون أن يشغله شىء من ذلك كله عن ارتياد مجالات جديدة، والاهتمام بموضوعات وقضايا لم تطرق من قبل .

وعلى كثرة المظاهر التى تجلّى فيها هذا القلق العلمى فى حياة الرجل ونتاجه فإن هناك مظهرين أساسيين يمثلان هذه السمة أوضح تمثيل ويلفتان نظر المهتم بتراثه العلمى .

أول هذين المظهرين أن الدكتور هلال دأب على أن يعيد النظر فى كتبه الأساسية - سواء فى المجال النظرى أو المجال التطبيقى - مع كل طبعة جديدة، فيدخل عليها الكثير من التعديلات الجوهرية؛ فكتابه الأول «الأدب المقارن» لم يستقر على صورته النهائية إلا ابتداء من الطبعة الثالثة التى لا يكاد يربطها بالطبعة

الأولى إلا الهيكل العام والقضايا الأساسية، وقد بلغ حجم الطبعة الثالثة حوالى ثلاثة أمثال الطبعة الأولى^(١١)، وهذا يعكس لنا مدى جوهرية الإضافات التى زيدت فى هذه الطبعة.

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن كتابه التطبيقى الرائد «لىلى والمجنون فى الأديين العربى والفارسى» وهذا هو العنوان الأساسى للكتاب وقد حمل معه عنوانا فرعيا هو «دراسات نقد ومقارنة فى الحب العذرى والحب الصوفى» أما فى الطبعة الثانية فقد عدل المؤلف عنوان الكتاب إلى «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» وأضاف إليه عنوانا فرعيا هو «دراسات نقد ومقارنة حول موضوع لىلى والمجنون فى الأديين العربى والفارسى» وهذه الطبعة الثانية تزيد فى حجمها كثيرا عن الطبعة الأولى^(١٢)، وقد أضاف فيها المؤلف إلى الباب الثالث فصلا لم يكن موجودا فى الطبعة الأولى.

ولم يكن هذا المظهر بالطبع مقصورا على المؤلفات فى مجال الأدب المقارن، بل امتد إلى مجال النقد الأدبى، فكتابه الضخم «النقد الأدبى الحديث» لم يأخذ هذا العنوان إلا ابتداء من الطبعة الثالثة التى تزيد فى الحجم كثيرا عن الطبعتين الأولى والثانية.^(١٣)

أما المظهر الثانى الأساسى الذى يعكس سمة القلق العلمى فى شخصية الدكتور هلال فيتمثل فى ولعه بتناول الموضوع الواحد فى أكثر من مؤلف من مؤلفاته النظرية والتطبيقية، وفى كل مرة يتناول فيها الموضوع كان يلقي عليه أضواء جديدة وينظر إليه من زوايا نظر جديدة تناسب وطبيعة الكتاب الذى يتناول الموضوع فيه، وستعرف بعد قليل على بعض تجليات هذا المظهر.

وتنبثق السمة الثانية من سمات شخصية الرجل من هذه السمة الأولى أو توازيها وتواكبها، وهى حرص الرجل الشديد على التدقيق والتأصيل العلمى، فلا يورد معلومة إلا بعد أن يراجعها فى مصادرها الأساسية الأصيلة، وغالبا كان لا يكتفى بمرجع واحد مهما كانت المعلومة ثانوية، ولعله ليس خروجا عن السياق أن أذكر موقفا له يبرز لنا مدى تأصل هذه السمة فى شخصيته، يوم دخل علينا المدرج وهو يدرس لنا فى الفرقة الثالثة تبدو عليه سيما الانزعاج وبدأ المحاضرة بأن

طلب منا تصحيح معلومة أوردها فى أحد هوامش الكتاب نقلا عن مرجع أجنبى وسيط حيث لم يكن المرجع الأصيل للمعلومة متاحا له عندما سجلها، ولكنه بعد أن أتيح له الاطلاع على هذا المصدر الأصيل اكتشف أن المصدر الوسيط الذى اعتمد عليه لم يتوخ الدقة فى نقل المعلومة، وكان هذا سبب انزعاجه الشديد، وأنا لا أذكر الآن بالتحديد ماهية هذه المعلومة وكل ما أذكره أنها كانت ثانوية جداً بالنسبة للموضوع المطروح، وكان هذا الموقف درساً عملياً لنا من الدروس الكثيرة التى تعلمناها منه بالإضافة إلى ماأفدناه منه من علم غزير.

وقد كان لهذه السمة انعكاسات واضحة على مؤلفاته - وبخاصة النظرية منها- وكان لها آثار أخذها البعض عليه واعتبروها من سليات هذه المؤلفات ، وسنعرض لهذا بعد قليل.

أما السمة الثالثة لشخصية الدكتور هلال وتفكيره فهى حماسه الشديد لضرورة تلاقح الآداب والحضارات وتفاعلها وتبادلها التأثير والتأثر فيما بينها، فهو لا يكاد يترك مناسبة تسنح له لطرح هذه الفكرة - وما أكثر المناسبات التى تسنح فى إطار الدراسات المقارنة لطرحها - دون أن يلح عليها ويبرزها، ويؤكد ضرورة خروج الآداب عن حدودها القومية لتحثك بالآداب الأخرى وتتفاعل معها، تأخذ منها وتعطيها، ويرى أن هذا التفاعل والأخذ والعطاء لاينافى فكرة الأصالة بل هو على العكس يدعمها ويقويها. وكان مولعاً دائماً فى أبحاثه ومحاضراته على السواء بترديد عبارة الشاعر والناقد الفرنسى بول فاليرى: «لاشئ أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بأراء الآخرين؛ فما الليث إلا عدة خراف مهضومة» (١٤).

ومن الطبيعى أن يهتم باحث مقارن بضرورة صلات التفاعل والتأثير والتأثر بين الآداب والثقافات العالمية بعضها وبعض؛ فهذه الصلات هى روح الدراسات الأدبية المقارنة - وخصوصا فى إطار المفهوم الفرنسى للأدب المقارن الذى يعدّ الدكتور هلال أبرز ممثليه فى العالم العربى - بل هى روح دعوات التجديد الأدبية والثقافية عموماً.

ولكن الدكتور محمد غنيمى هلال - وهذه هى السمة الرابعة التى أود

الوقوف أمامها من سمات تكوينه الفكرى والثقافى - بقدر حماسه لضرورة خروج الأدب القومى من حدود إطاره المحلى للتفاعل مع الآداب الأخرى وتبادل عمليات التأثير والتأثر معها كان متحمسا للاعتزاز بالأدب القومى والتعمق فى دراسته وفهمه وتمثله، بل إن دعوته الملحة لاحتكاك الأدب العربى بالآداب الأخرى كان مظهرا من مظاهر هذا الاعتزاز بالأدب القومى وحرصه على أن يظل دائما قادرا على مباراة الآداب العالمية الأخرى، بأن يستمد منها ما يحتاجه من عوامل التجديد والانطلاق، ويمنحها - كما منحها عبر تاريخه الطويل - ماهى فى حاجة إليه، ولهذا فقد كان يدعو باستمرار إلى ألا يتعرض للاتصال بالآداب الأخرى والاستمداد منها إلا أولئك الذين تزودوا بأوفر زاد من أدبهم وتراثهم القومى، وتعمقوا فى دراسته وفهمه واستيعابه وتمثله إلى الحد الذى يجعلهم يدركون ما يحتاج إليه هذا الأدب من الآداب الأخرى وأن يحيلوا ما يأخذونه إلى خيوط من جنس نسيج أدبهم القومى بحيث تصبح هذه الخيوط جزءا من هذا النسيج، وهذا هو سر ولعه بتكرار عبارة فاليرى «ما الليث إلا عدة خراف مهضومة». ويقدر ولعه بهذا التشبيه فيما يتصل بضرورة الأخذ عن الآداب الأخرى ولع بتشبيه آخر فيما يتصل بالأخذ غير الرشيد الذى يقوم به المفتونون بالآداب والحضارات الأخرى فيقعون فى أسر هذه الآداب وتكون نتيجة هذا التأثير غير البصير أن تمسخ شخصية أدبهم القومى ويفقد هويته وأصالته، ويشبه الدكتور هلال صنيع هؤلاء بأنهم «كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه»^(١٥). وهو يحذر هؤلاء الكتاب المشتطين فى النقل عن الآداب الأخرى من أن انغماسهم غير الواعى فى خضم الآداب الأخرى والنقل غير الرشيد عنها يعرضهم لأن تفقدتهم لغتهم كما يفقدهم أدبها فينعزلون عن جماهيرهم وعن وسيلة اتصالهم بهم، لأن «كل كاتب يشتط فى هذا الاختيار والاقتراس يتعرض لخطر قطع علاقاته لا مع قرائه وجمهوره فحسب، بل مع روح اللغة القومية وإمكانياتها فى التعبير»^(١٦).

بل إنه يذهب خطوة أبعد من ذلك فيدعو إلى تدريس شئ من الأدب المقارن للطلاب الذين يتخصصون لتدريس اللغات الأجنبية فى أقسام اللغات بالجامعات، ويكون محور الدراسة فى هذه الأقسام صلات أدبنا العربى بالآداب الأجنبية التى يتخصص الطلاب فى دراسة لغاتها، ويرى أنه «من المعيب حقا أن

تظل الدراسات فى هذه الأقسام مقفلة على نفسها وغريبة عن الأدب القومى، فى حين لو أدخلت تلك الدراسات المقارنة لوجدت منافذ يطل منها الدارسون على النواحي الخصبة فى أدبهم القومى ويتعرفون عليها، وبهذا توجد أمامهم فرصة للإنتاج ولإفادة أدبهم القومى من معين ثقافتهم الغربية، هذا فضلا عن تغذية عناصر قوميتهم وتكميل دراستهم تكميلا صحيحا» (١٧).

وينبى فى هذا السياق إلى أنه فى فرنسا يفرض على كل من يريد التخصص لتدريس لغة أجنبية أن يحصل على شهادة فى الأدب الفرنسى من بين شهادات الليسانس التى يتحتم عليه الحصول عليها، وأنا فى مصر بعيدون عن هذا كل البعد مع شدة حاجتنا إليه (١٨).

وأنا لم أقف أمام هذه السمة للدفاع عن الرجل ضد بعض من يتهمونه بأنه كان من المفتونين بالثقافة الغربية على حساب الثقافة العربية والإسلامية، وإنما أقف أمامها لأنه كان لها انعكاساتها الواضحة على كل دراساته وأبحاثه، فى مجال الأدب المقارن، حيث كان الانتماء إلى الأدب العربى والثقافة العربية والإسلامية والاعتزاز بهما هو المحور الذى يدور حوله فى كل دراساته وأبحاثه يبدأ منه فى البداية ويعود إليه فى النهاية حاملا معه ما اشتاره من جنى الآداب والثقافات الأخرى يغذى به أدبه القومى ويكسبه المزيد من الثراء والقدرة على التجدد، أو حاملا معه ما انتهى إليه بحثه الدءوب المخلص من بيان فضل الأدب العربى والثقافة العربية والإسلامية على الآداب الأخرى فى مختلف عصورها وأطوارها.

المؤلفات والأبحاث:

أثرى الدكتور محمد غنيمى هلال مكتبة الأدب المقارن العربية بمجموعة من المؤلفات والأبحاث النظرية والتطبيقية التى حددت مسار الأدب المقارن فى العالم العربى وتحكمت فيه لفترة طويلة من الزمن، وتحاول هذه الدراسة أن تلم إماما عاما بهذا النتاج المتنوع لتبين قيمته ودوره فى تطور الدراسات الأدبية المقارنة.

أولا : فى المجال النظرى:

لاشك أن الأثر الأساسى فى المجال النظرى للدكتور هلال هو كتابه الرائد

«الأدب المقارن» الذى لا يزال إلى الآن أوفى وأهم مرجع فى العربية لنظرية الأدب المقارن الفرنسية على الرغم من مرور أكثر من أربعين عاما على إصدار طبعته الأولى.

وقد كانت الخطة العامة للكتاب وهيكله الأساسى واضحين فى ذهن المؤلف منذ البدء حيث لم يطرأ على تخطيط الكتاب وإطاره العام تغيير يذكر مابين الطبعتين الأولى والثالثة على كثرة ما طرأ على الطبعة الثالثة من تغييرات وإضافات جوهرية فى إطار هذا المخطط العام.

ويتألف الإطار العام للكتاب من محورين أساسيين: أولهما تاريخ الأدب المقارن، وثانيهما ميادين البحث فيه، ويضم كل من المحورين بعض المحاور الفرعية؛ حيث يشمل المحور الأول محورين فرعيين: أولهما مفهوم الأدب المقارن الذى تبلور واستقر له عبر رحلته التاريخية فى أوروبا، والثانى عدة الباحث فى الأدب المقارن، أما المحور العام الثانى فقد اشتمل على محور إضافى هو مناهج البحث فى كل ميدان من ميادين البحث فى الأدب المقارن.

وقد استحوذ المحور الثانى على القدر الأكبر من اهتمام المؤلف وصفحات الكتاب، حيث احتل هذا المحور فى جميع طبعات الكتاب ما يزيد على ثلاثة أرباع صفحات الكتاب.

ووفقا لهذه الخطة انقسم الكتاب إلى قسمين أساسيين يحمل أولهما فى الطبعة الأولى عنوان «الأدب المقارن» وهى عنوان غير دقيقة؛ لأنها عنوان الكتاب بقسميه، وهو ما تداركه المؤلف فى الطبعة الثالثة فعدل العنوان إلى «نشأة الأدب المقارن، الوضع الحالى لدراساته، عدة الباحث فيه، مجال البحث فيه» وهو عنوان يضم عناوين الفصول الأربعة التى يتألف منها هذا الباب فى الطبعة الثالثة، أما فى الطبعة الأولى فقد زاد المؤلف على هذه الفصول فصلا خامسا فى البداية عنوانه «تعريف بالأدب المقارن» وقد أسقط المؤلف هذا الفصل فى الطبعة الثالثة، وجعل مادته مدخلا عاما للكتاب يحدد فيه المفهوم العام للأدب المقارن وما يدخل فى إطار هذا المفهوم وما يخرج عنه من وجهة نظر المدرسة الفرنسية.

أما القسم الثانى - أو الباب الثانى فى الطبعة الثالثة - فيحمل فى الطبعة

الأولى عنوان «فروع البحث فى الأدب المقارن» وفى الثالثة «بحوث الأدب المقارن ومناهجها» ويتألف فى الطبعتين كليهما من سبعة فصول: الأول: عن عالمية الأدب وعواملها، والثانى : عن الأجناس الأدبية، والثالث: عن المواقف الأدبية والنماذج البشرية (يحمل الفصل فى الطبعة الأولى عنوان «المواقف الأدبية والموضوعات»)، والرابع: تأثير الكتاب فى أدب ما على الآداب الأخرى، والخامس: دراسة المصادر، والسادس: المذاهب الأدبية (فى الطبعة الأولى: التيارات العالمية الأدبية)، والسابع والأخير: تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى، وينهى الكتاب بخاتمة عن الأدب المقارن والأدب العام.

وقد حرصت على تتبع الاختلافات حتى فى بعض العناوين الدقيقة لتتفرع على مدى دقة الرجل وقلقه وحرصه وتمحيصه حتى لبعض الأمور الهينة الشأن التى يمكن أن تتوه فى خضم مثل هذا العمل الضخم المتمثل فى كتاب «الأدب المقارن».

وقد يكون صحيحا مذهب إليه بعض من تعرضوا لهذا الكتاب من تضخم الكتاب واتساعه الشديد فى الطبعة الثالثة وماتلاها من طبعات، ولكن تفسير ذلك يمكن أن يكمن فى أن طبيعة الرجل العلمية التى كان من سماتها التى أشرنا إليها الحرص الشديد على التأصيل العلمى والتوثيق الدقيق وإرساء الدعائم النظرية لكل مايعرض له من قضايا ومسائل قد التقت بواقع خلوة المجال فى هذه الفترة من أى أساس نظرى يذكر لهذا العلم الوليد، الأمر الذى دفعه لملء الفراغ بذخيرة نظرية واسعة، وقد أدى به هذا بالفعل إلى قدر من التوسع الشديد فى تفصيل مجالات الدراسة فى الأدب المقارن، وخاصة مجال «الأجناس الأدبية» التى تناولها الفصل الثانى من فصول الباب الثانى من الكتاب، وقد استغرق الحديث عن هذا المجال وحده حوالى ثلث صفحات الكتاب كله^(١٩)، هذا فضلا عن أن هذا الفصل وسواه قد اشتمل على مجموعة من الأمثلة والنماذج التطبيقية التى كانت أساسا لدراسات تطبيقية مثمرة قام بها الباحثون الذين جاءوا بعد الدكتور هلال، أو قام بها هو نفسه فى دراسات لاحقة.

وقد انبثقت عن كتاب «الأدب المقارن» ثلاثة من الكتب الفرعية التى كانت بمثابة مزيد من البسط والتفصيل وإلقاء الأضواء الجديدة على بعض القضايا

والموضوعات التى تناولها فى الكتاب الأصل «الأدب المقارن» على الرغم من أنه تناول هذه القضايا بقدر من التوسع فى الطبعة الثالثة وماتلاها من «الأدب المقارن» ولكنه رادها بسطا وتفصيلا فى هذه الكتب الثلاثة.

وهذه الكتب الفرعية الثلاثة هى: «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» و«المواقف الأدبية» و«النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة». والموضوعات الثلاثة التى تدور حولها هذه الكتب تناولها بالتفصيل فى الأدب المقارن، ولكنه فى هذه الكتب ألقى عليها مزيدا من الأضواء ورفدها بالمزيد من الأمثلة التطبيقية، وإن كان فى بعض مواضع من هذه الكتب ينقل إليها من «الأدب المقارن» - أو ينقل منها إليه لأن بعض طبعات هذه الكتب غير مؤرخة - بعض المباحث والفصول نقلا حرفيا أو شبه حرفي (٢٠).

أما الأمثلة والتطبيقات التى رقد بها هذه الموضوعات فتتضح على وجه الخصوص فى كتابي «دور الأدب المقارن» و«النماذج الإنسانية» بحيث أصبح الكتابان يقعان فى منطقة وسط بين الدراسة النظرية والدراسة التطبيقية.

ففى الكتاب الأول مثلا يعرض بالتفصيل لنشأة المسرحية الشعرية فى الأدب الحديث فى العالم العربى، ولتأثر شوقي فى مسرحيته «مجنون ليلى» بالمذاهب الأدبية الغربية من ناحية وبالأداب الإسلامية الشرقية من ناحية أخرى (٢١)، كما يعرض بالتفصيل نفسه لجنس القصة على لسان الحيوان وتأثير كتاب «كليلة ودمنة» فى هذا المجال وبخاصة فى الشاعر الفرنسى «لافونتين» الذى تأثر به شوقي تأثرا عميقا فيما ألفه من قصص على لسان الحيوان فى ديوانه «الشوقيات» (٢٢).

وفى الكتاب الثانى يتحدث بالتفصيل تحت عنوان «البطل فى المقامات» عن «أبى الفتح الإسكندري» بطل مقامات الهمذاني، و«أبى زيد السروجي» بطل مقامات الحريري، فيصور السمات النفسية والسلوكية العامة لكلا البطلين، ويتحدث عن المصدر الذى استمد منه كلا الكاتبين شخصية بطله، وما أضافه إلى ملامح هذه الشخصية من سمات، ثم يتحدث عن تأثير هذه المقامات فى الأدب الفارسى كما يتجلى فى مقامات القاضى حميد الدين البلخى، وأخيرا يتحدث عن تأثير المقامات العربية فى نشأة قصص الشطار الإسبانية ممثلة فى قصة «حياة

لاساويودي تورمس وحظوظه ومحنه» (٢٣) بالإضافة إلى بعض الأمثلة التطبيقية الأخرى الأقل تفصيلا التي تناثرت خلال الكتاب.

وبالإضافة إلى كتاب «الأدب المقارن» والكتب الثلاثة التي انبثقت عنه ترك الدكتور غنيمي في مجال الدراسات المقارنة النظرية مجموعة من الأبحاث والمقالات التي تناثرت في بعض الدوريات كمجلة «الكاتب» ومجلة «المجلة» القاهريتين، وقد جمعت هذه المقالات في كتب نشر بعضها في حياة المؤلف وبعضها الآخر بعد رحيله، وكثير من هذه الأبحاث يقع في مرحلة وسط بين الأدب المقارن والنقد الأدبي - أو ماكان يحلو له أحيانا تسميته بالنقد المقارن - بالإضافة إلى المقالات النقدية الخالصة التي ضمتها هذه الكتب.

ومن هذه المقالات «هل لدينا مذاهب أدبية؟» و«التجديد والتقليد» و«بطل الملحمة وبطل المأساة» و«أدب المواقف» و«قضية الالتزام في الأدب» وهذه المقالات كلها جمعت في كتاب «قضايا معاصرة في الأدب والنقد» (٢٤). ومنها أيضا مجموعة المقالات التي كتبها في مجلة «المجلة» حول فلسفة الصورة في المذاهب الأدبية - الكلاسيكية والرومانتيكية والبرناسية - وقد جمعت كلها في كتاب «دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده» (٢٥). ومنها «موقف الأدب العربي ونقده بين التيارات العالمية» و«الأسس العامة لفلسفة الأدب الاشتراكي» من كتاب «في النقد التطبيقي والمقارن» (٢٦).

ولعل هذا الاستعراض السريع لجهود الدكتور غنيمي هلال النظرية في مجال الأدب المقارن قد وضّح لنا - من بين ماوضّحه - مدى انعكاس الطبيعة العلمية القلقة التي كانت تتميز بها شخصية الرجل على نتاجه العلمي، حيث كان يتناول الموضوع الواحد في أكثر من مؤلف وبحث، وفي كل مرة كان يحاول أن يلقي على الموضوع أضواء جديدة ويتناوله من زوايا جديدة، ويوثق ما لم يتمكن من توثيقه في تناول الأول، ويؤصل ما يحتاج إلى مزيد تأصيل، ويعدل ما يحتاج إلى تعديل، وهذه بعض تجليات المظهر الثاني من مظاهر قلقه العلمي.

ثانيا: المجال التطبيقي:

إذا كان كتاب «الأدب المقارن» يعد الكتاب النموذج بين كتب الدكتور غنيمي

هلال النظرية فإن كتاب «ليلي والمجنون بين الأدبين العربى والفارسى» يعد الكتاب النموذج بين كتبه التطبيقية الذى أراده المؤلف أن يكون التطبيق الأمثل لكل مانادى به من نظريات ومناهج فى مؤلفاته النظرية، وبمقدار ما كان الكتاب الأول فاتحة للدراسات النظرية فى مجال الأدب المقارن فى العالم العربى كان الثانى فاتحة للدراسات التطبيقية فى هذا المجال.

وهذا الكتاب سبقته وتبعته دراسات تطبيقية أخرى للمؤلف لاتصل إلى مستوى «ليلي والمجنون» سعة وعمق تناول ، ولكن الدارس لتراث الدكتور هلال فى المجال التطبيقى لايسعه أن يتجاوز مثل هذه الدراسات.

وعلى الرغم من انشغال الرجل فى البداية بالجانب النظرى واستغراقه فى تأسيس مفهوم علمى للأدب المقارن فإن ذلك لم يصرفه عن الاهتمام بالجانب التطبيقى فى هذه الفترة، بل إن بداية اهتمامه بهذا الجانب ترجع إلى كتاب «الأدب المقارن» ذاته (٢٧) الذى اشتمل على مجموعة من الأمثلة والموضوعات التطبيقية التى اقترح المؤلف دراستها، وقام هو نفسه بدراسات تخطيطية سريعة لبعضها فى الكتاب، وعاد إلى بعضها الآخر بدراسة أكثر اتساعا وتفصيلا فى أبحاث لاحقة، وتقرب هذه الموضوعات التى طرحها واقترحها وقام بدراسة سريعة لبعضها فى كتاب «الأدب المقارن» من المائة موضوع، معظمها يدور حول علاقات الأدب العربى بالأدب العالمية شرقية وغربية تأثيرا وتأثرا، وسنرى أن معظم الدراسات التطبيقية ذات الشأن التى قام بها المقارنون اللاحقون دارت حول موضوعات من التى اقترحها الدكتور هلال فى هذا الكتاب، وخطط لدراسة بعضها.

ومن الموضوعات التطبيقية ذات الأهمية التى عرض لها فى هذا الكتاب بالدراسة السريعة أو على الأقل وضع الخطوط العامة لدراستها «مصادر شوقى فى مسرحية مصرع كليوباترا، وتأثره العكسى بموقف الأدباء الغربيين من كليوباترا» (٢٨) و«المصادر العربية والإسلامية للكوميديا الإلهية لدانتى» (٢٩) و«المصادر الإيطالية والفرنسية لمسرح مارون النقاش» (٣٠) و«قصص الحيوان بين الأدب العربى والأدب العالمية، وتأثير كتاب كليلة ودمنة فى هذا المجال» (٣١) و«ظاهرة الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربى والفارسى» (٣٢) و«التأثير العربى فى قصص الفروسة

الأوروبية فى العصور الوسطى» (٣٣) . و«تأثر قصص الشطار الأوروبية بالمقامات العربية» (٣٤) و«ألف ليلة وليلة بين الآداب الشرقية والغربية» (٣٥) و«تأثير المقامات العربية فى الأدب الفارسى» (٣٦) و«تبادل التأثير والتأثر بين العربية والفارسية فى مجال موسيقا الشعر» (٣٧) و«تأثير الموشحات والأزجال الأندلسية فى شعر التروبادور» (٣٨) و«مصادر توفيق الحكيم فى أوديب» (٣٩) و«نموذج البخيل فى الآداب العالمية» (٤٠) و«نموذج الساقطة الضحية فى الآداب العالمية» (٤١) و«شخصية بيجماليون فى الآداب العالمية» (٤٢) و«شخصية يوسف وزليخا بين الآداب الإسلامية» (٤٣) و«شخصية الشيطان فى الآداب العالمية» (٤٤) و«شخصية فاوست فى الآداب العالمية» (٤٥) و«الترجمة ودورها فى تبادل التأثير والتأثر بين العربية والفارسية» (٤٦).

وهناك أمثلة أخرى كثيرة ولكننا وقفنا أمام هذه الأمثلة بالذات لأن الباحثين والمقارنين العرب اهتموا بها بعد الدكتور غنيمى اهتماما كبيرا وأصبحت محورا أساسيا لكثير من الدراسات التطبيقية المقارنة ذات الشأن، يضاف إلى هذا أن المؤلف نفسه عاد إلى بعض هذه الموضوعات فى دراساته اللاحقة فألقى عليها أضواء جديدة وأثراها بالمزيد من المقارنات.

وقد توزعت هذه الموضوعات على فصول الكتاب ومباحثه، وكان المؤلف فى كل موضوع يحرص على مراعاة منهج المقارنة المناسب للمجال الذى ينتمى إليه الموضوع المتناول، بالإضافة إلى مراعاة القواعد الأساسية العامة للمقارنة وفى مقدمتها بيان قنوات التأثير والتأثر بين طرفى المقارنة.

وبالإضافة إلى هذه الموضوعات التى تناولها المؤلف بالدراسة التطبيقية السريعة أو على الأقل بالتخطيط لدراستها ضرب بعض الأمثلة الأخرى واقترح بعض الموضوعات التى لم يدرسها واكتفى بطرحها واقتراحها على الباحثين، وإن كان قد عاد هو نفسه إلى بعض هذه الموضوعات المقترحة بالدراسة التفصيلية كما سنرى؛ ومن هذه الموضوعات التى اقترحها فى «الأدب المقارن» ولم يضع خطة تفصيلية لدراستها فى هذا الكتاب : «مجنون ليلى بين الأدبين العربى والفارسى» و«تأثير القصة الرومانتيكية الغربية فى القصة العربية» و«صورة إسبانيا فى الأدب

العربى منذ الفتح الإسلامى» و«صورة إسبانيا فى شعر شوقى» و«تأثر القصيدة العربية الحديثة بالمذاهب الأدبية الغربية» و«تأثر قصص محمود تيمور بالواقعية الأدبية» و«تأثر جرجى زيدان فى قصصه التاريخية بوالتر سكوت» و«تأثير قصص الأجيال فى الأدب الغربى فى هذا الجنس عند نجيب محفوظ» و«تأثر خليل مطران بالمذهب الرومانتيكى» و«التأثير الرومانتيكى فى جماعة الديوان» و«تأثر جماعة أبولو بالرومانتيكية والرمزية» (٤٧).

وإذا ماعدنا إلى كتاب الدكتور هلال النموذج فى المجال التطبيقى «لىلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى» فإننا نجد اهتمام المؤلف بهذا الموضوع يعود إلى وقت مبكر، وبالتحديد إلى تاريخ صدور الطبعة الأولى من كتاب «الأدب المقارن» عام ١٩٥٣ حيث يشير فى هذه الطبعة إلى الموضوع إشارة سريعة لاتتجاوز ثلاثة أسطر فى مجال مقارنته بين الدراسات الأدبية القائمة على الموارد الداخلية فى إطار الأدب الواحد وتلك التى تقوم على أساس المقارنة بين الظواهر الأدبية فى أدبين مختلفين بينهما علاقات تأثير وتأثر، ويضرب بعض الأمثلة لهذا النوع الثانى - الذى ينتصر له بالطبع - من بينها «موضوع مجنون لىلى فى الأدب العربى، وكيف تطور فى الأدب الفارسى وبعد عن ميدان الحب والغزل العذرى إلى ميدان التصوف والرمزية فى الأدب الثانى» (٤٨).

هذه الإشارة العابرة إلى الموضوع لم تلبث أن تحولت إلى كتاب ضخم يتجاوز عدد صفحاته فى طبعته الثانية التى استقر عندها الكتاب على صورته النهائية ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير، وتحمل هذه الطبعة عنوانا طويلا هو: «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع لىلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى» وهو عنوان يقترب فى طوله من عبارة تلك الإشارة السريعة إلى الموضوع فى كتاب الأدب المقارن، ولعله يحتوى على معظم مكوناتها.

ووفقا لمناهج الدراسة المقارنة فقد قسم الموضوع إلى ثلاثة أبواب خصص أولها للحديث عن الموضوع فى الأدب العربى، والثانى للحديث عنه فى الأدب الفارسى، أما الثالث فيخصصه للمقارنة بين الأدبين فى تناولهما للموضوع، وما طرأ عليه من تحولات عندما انتقل من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى.

ويتكون الباب الأول من ثلاثة فصول؛ فى أولها يتحدث المؤلف عن «الغزل العذرى» الذى نشأ الموضوع فى العربية فى إطاره، ويعرض لنشأة هذا الغزل وسماته وخصائصه. وفى الفصل الثانى يعرض لموضوع مجنون ليلى فى الأدب العربى القديم ويولى قضية تحقيق الوجود التاريخى لشخصية قيس اهتماما كبيرا ويقدم بناء متناسقا لقصة قيس وليلى يستخلصه من الروايات المتناثرة والمتعارضة عن هذه الشخصية فى كتب التراث العربى القديم وبخاصة كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى. وفى الفصل الأخير يعرض المؤلف للموضوع فى الأدب العربى الحديث ممثلا فى مسرحية «مجنون ليلى» لشوقى فيتحدث عن مصادر شوقى فى هذه المسرحية من كتب التراث القديم وتأثيراته بالمذاهب الأدبية الغربية وبالآداب الشرقية فى بناء مسرحيته.

أما الباب الثانى فيتكون من خمسة فصول بعدد الشعراء الفرس الذين تعرض المؤلف لهم من الذين تناولوا هذا الموضوع فى الأدب الفارسى، فيخصص كل فصل من هذه الفصول لواحد من الشعراء وهم على الترتيب: نظامى، وسعدى الشيرازى، وأمير خسرو الدهلوى، وعبدالرحمن الجامى، وهاتفى، وقد لخص المؤلف فى كل فصل من الفصول القصة التى كتبها الشاعر الذى خصص له الفصل عن مجنون ليلى، باستثناء الفصل الثانى الذى خصصه لسعدى الشيرازى الذى لم يكتب قصة عن الموضوع وإنما كتب قطعتين صغيرتين فى كتابيه «بستان» و«جلستان» وقد ترجمهما المؤلف ترجمة كاملة.

أما الباب الثالث والأخير فهو أطول أبواب الكتاب وأهمها، حيث يقارن فيه الشاعر بين الأدبين فى تناولهما للموضوع، مقدما التطبيق الأمثل لكل مانادى به من مناهج ونظريات فى أبحاثه النظرية، وهو فى هذا الباب يهتم اهتماما خاصا بالصلات بين الأدبين والثقافتين اللتين تنتميان معاً إلى أرومة واحدة وهى الأرومة الإسلامية، ويخصص فصلين كاملين من فصول هذا الباب الخمسة - أو الأربعة فى الطبعة الأولى من الكتاب - للحديث عن هذه الصلات، حيث يتناول فى الفصل الأول «عوامل الصلات والتأثير بين الأدبين العربى والفارسى» الصلات العامة بين الأدبين ومظاهر هذه الصلات وبخاصة فيما يتصل بالجانب العقدى والفكرى بوجه عام، أما الفصل الثانى «الحب الصوفى؛ نشأته فى المجتمع

الإسلامى وصلته بالحب العذرى» فيتحدث فيه عن الصلة بين الأدبين فى الإطار الخاص للموضوع والمتمثل فى مجال الحب العذرى الذى نشأ فى إطاره الموضوع فى العربية، والحب الصوفى الذى انتقل إليه فى الفارسية، محاولاً أن يتلمس بعض الجذور لنشأة هذا الحب فى الحضارة الإسلامية فى فلسفة أفلاطون والأفلاطونية المحدثه، وقد يكون الدكتور هلال أسرف فى تأصيل هذا الموضوع ولكنها طبيعته التى أشرنا إليها المجدولة على الحرص الشديد على التمهيد والتأصيل، وفى الفصول الثلاثة الباقية - الاثنين فى الطبعة الأولى للكتاب - يقارن الباحث بين الجوانب الفنية للموضوع فى الأدبين، حيث يتناول فى أولها - وهو الفصل الثالث من الباب الذى يحمل عنوان «شخصية قيس فى الأدب الفارسي» - الملامح النفسية والاجتماعية لشخصية قيس فى الأدب الفارسي، معتمداً على وجه الخصوص على قصة عبدالرحمن الجامي التى يعتبرها أكمل القصص الفارسية التى كتبت عن المجنون وأنضجها، وهو يكن إعجاباً خاصاً بالجامي وقصته هذه، ولذلك قام بترجمتها كاملة إلى العربية ونشرها فى كتاب مستقل، وقدم لها بمقدمة تحدث فيها عن فلسفة الحب الصوفى، وعن تمثيل قصة ليلي والمجنون لهذا الحب (٤٩)، وهذا الفصل الثالث لم يرد فى الطبعة الأولى للكتاب وكان حقه ألا يرد فى هذه الطبعة الثانية أيضاً، وإذا كان لابد من وروده فإن مكانه الباب الثانى من الكتاب الذى تعرض فيه المؤلف للموضوع فى الأدب الفارسي، وخاصة أنه قد جعل عنوان الفصل الرابع من هذا الباب «شخصية قيس فى الأدب الفارسي، التأثير العربى» ويتحدث فيه عن مظاهر التأثير العربية فى القصص الفارسية، وكان يمكنه أن يدمج الفصلين فى فصل واحد. أما الفصل الأخير من الباب «خصائص ليلي والمجنون فى القصص الفارسية» فيركز فيه على الإضافات التى أضافها شعراء الفرس إلى الموضوع، والسمات التى أضفوها على شخصية قيس وليلى وباقي أبطال القصة ولم يكن لها أصل فى العربية، أو كان لها أصل حوروا فيه وغيره.

ولا تقف الخلافات بين الطبعة الأولى والطبعة الثانية للكتاب عند حد زيادة فصل فى الثانية عن الأولى، أو زيادة حجم الثانية بصفة عامة عن حجم الأولى، أو تغيير العنوان، وإنما يتجاوز ذلك إلى إعادة النظر فى بعض الآراء والأفكار التى طرحها فى الطبعة الأولى وعاد إليها بمزيد من التمهيد والتحليل فى الطبعة

الثانية، ومن أمثال هذه الأفكار قضية الوجود التاريخي لقيس، فهو في الطبعة الأولى يبدو غير متيقن من حقيقة هذا الوجود، حائرا بين الروايات والآراء المتعارضة حول الموضوع التي يثبت بعضها وجود قيس وينفى بعضها وجوده تاريخيا، حيث يعلق على هذه الروايات والآراء المتعارضة بما يفيد عدم تثبته من أن قيسا كان موجودا حقيقة فيقول: «وليس يعنينا هنا أن نقف طويلا أمام هذه الروايات لنقطع ببعضها ونكذب بعضها الآخر، فمن الممكن أن يكون المجنون قد وجد تاريخياً . . . وحتى لو عددنا المجنون شخصية وهمية فلن يقلل ذلك من قيمة ماسبق من أخباره وأشعاره» (٥٠). ولكنه في الطبعة الثانية يبدو أكثر تيقنا من حقيقة الوجود التاريخي لقيس بعد أن محص القضية تمحيصا أعمق، واستخدم مجموعة من وسائل التحليل العلمى فى تحليل أخباره وأشعاره تحليلا انتهى منه إلى التيقن من وجود هذه الشخصية تاريخيا لأننا «إذا اعتمدنا على جانب الرواية وحدها كان فيها ما يحمل على الاعتقاد بوجود قيس فإذا رجعنا مع ذلك إلى عالم اللاشعور فى سبر أغواره النفسية وفى دلالة تجربته على لاشعوره ومدى تمثيل اللاشعور لرغباته وأحلامه وإبرازها بعد ذلك فى الصورة الفنية الرائعة كما تدل عليها أشعاره وجدنا آية أخرى على صدق هذه الشخصية التى تشف عنها هذه الأشعار بوصفها تجارب صادقة لصاحبها» (٥١). وهو يقرر هذه الحقيقة نتيجة لتحليل متعمق لما ورد عن حياة قيس ولىلى من روايات وأخبار فى كتب التراث العربى وبخاصة كتاب الأغاني، وبما روى عن قيس من أشعار فى هذه الكتب وفى ديوانه.

ولانريد أن نطيل الوقفة هنا أمام هذا الكتاب - على الرغم من أهميته الشديدة - فثمة دراسة أكثر عمقا وتخصصا يضمها هذا الكتاب التذكارى كتبها أحد المتخصصين فى هذا المجال (٥٢)، وعلى كل حال سنعود إليه مرة أخرى عند الحديث عن تأثير نتاج الدكتور هلال فى مسار الدراسات المقارنة اللاحقة.

فإذا ما تركنا موضوع «لىلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى» إلى الموضوعات الأخرى التى تناولها الدكتور هلال بدراسات تطبيقية أقل توسعا فى كتابه «الأدب المقارن» وأبحاثه الأخرى اللاحقة فإننا نجد هذه الدراسات تتنوع تنوع ثقافة الرجل واهتماماته المتعددة، فقد كان يجيد عدة لغات أوربية وشرقية؛ كان

يعرف الفرنسية والإنجليزية والأسبانية والفارسية إلى جانب العربية بالطبع، ولهذا وجدنا دراساته تتوزع بين آداب هذه اللغات، وكان الأدب العربى بالطبع هو القاسم المشترك بين هذه الأبحاث فكل دراساته التطبيقية تدور حول علاقات الأدب العربى بالآداب الشرقية والغربية مؤثرا ومتأثرا.

ومن الموضوعات التى عرض لها فى أكثر من بحث موضوع تأثير المقامات العربية فى الآداب الشرقية والغربية، حيث أثرت هذه المقامات فى الفارسية فكتب على غرارها القاضى حميد الدين البلخى مقامات اعترف فى مقدمتها بتأثره بمقامات الهمذانى والحريرى، وإن كانت مقاماته قد أخذت طابعا فنيا وفكريا آخر حرص الدكتور هلال على الوقوف أمامه ومقارنته بما يقابله فى المقامات العربية، كما أثرت هذه المقامات فى نشأة قصص الشطار فى أسبانيا ثم فى أوروبا كلها خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. وقد تناول الموضوع أولا فى كتاب «الأدب المقارن» ثم زاده بسطا وتفصيلا فى كتاب «النماذج الإنسانية» (٥٣).

ومن هذه الموضوعات أيضا موضوع «القصة على لسان الحيوان بين الآداب الشرقية والغربية» وقد عرض له أولا فى كتاب «الأدب المقارن» فعرض لقضية نشأتها فى الآداب العالمية واختلاف الآراء حولها، ثم أبرز التأثير العميق لكتاب «كليلة ودمنة» فى هذا المجال بعد أن تتبع رحلة الكتاب من الهندية إلى الفارسية القديمة ثم إلى العربية فى ترجمة ابن المقفع له، وكيف أصبحت هذه الترجمة هى النسخة المعتمدة للكتاب بعد ضياع أصوله الهندية والفارسية الأخرى، وعن هذا الأصل ترجم الكتاب إلى مختلف لغات العالم ومن بينها الفارسية نفسها، وتتبع تأثيره فى هذه اللغات، غير مكثف بالإشارة إلى مسالك هذا التأثير وإنما كان يحل بعض الأعمال وبعض القواعد الفنية التى اكتسبها هذا الجنس فى رحلته الطويلة عبر آداب العالم حتى انتهى إلى أكمل صورة لدى الشاعر الفرنسى لافونتين الذى أثر بدوره فى الشاعر المصرى أحمد شوقى فى هذا المجال، وهو يعود إلى الموضوع مرة أخرى بمزيد من التفصيل فى كتاب «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» (٥٤).

والحقيقة أن بداية اهتمام الدكتور هلال بالموضوعين السابقين تسبق صدور

كتاب «الأدب المقارن» حيث تناول الموضوعين في رسالته الأولى للدكتوراه التي تقدم بها للسوربون عن «تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين - الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين»^(٥٥).

ومن الموضوعات التى أولاها اهتماما كبيرا وعرض لها فى أكثر من بحث من أبحاثه موضوع «مصادر شوقى فى مسرحية مصرع كليوباترا» وقد عرض له أولا فى «الأدب المقارن» حيث أشار بشىء من التفصيل إلى مصادر شوقى الإنجليزية والفرنسية فى هذه المسرحية^(٥٦)، ثم عاد إليه مرة ثانية بطريقة عابرة فى كتاب «النماذج الإنسانية»^(٥٧)، ومرة ثالثة فى بحث نشر فى كتاب «فى النقد المسرحى» ملقيا المزيد من الأضواء على مظاهر تأثير شوقى بمصادره الغربية،^(٥٨) وأخيرا يعود إليه مرة رابعة فى بحث نشر فى كتاب «دراسات أدبية مقارنة» وفى هذا البحث يركز على المصدر التاريخى الأساسى الذى استمد منه كل من كتب عن أنطونيوس وكليوباترا المادة التاريخية لمسرحيته، ويتمثل هذا المصدر فيما كتبه المؤرخ اليونانى القديم «بلوتارك» عن أنطونيوس وكليوباترا، مع إشارات سريعة إلى بعض المسرحيات التى كتبت عن الموضوع وبخاصة مسرحية شكسبير^(٥٩).

ومن الموضوعات التطبيقية التى اهتم بها أيضا موضوع «المصادر العربية والإسلامية لدانتى فى الكوميديا الإلهية» وقد تعرض للموضوع فى كتاب «الأدب المقارن» حيث تعرض للكتاب العظيم الذى نشره المستشرق الإسبانى ميغيل أسين بلاثيوس عام ١٩١٩ عن مصادر دانتى الإسلامية فى الكوميديا الإلهية، ومن أهم هذه المصادر قصة الإسراء والمعراج، بالإضافة إلى بعض المصادر الصوفية الأخرى مثل «الفتوحات المكية» لابن عربى وغيرها، ويعرض لما أثاره هذا الكتاب من جدل وخلاف بين المهتمين بمصادر دانتى من الباحثين الغربيين، وكيف ظلت القضية محل جدل وأخذ ورد - وخاصة أن بلاثيوس لم يستطع أن يثبت الطريقة التى وصلت بها هذه المصادر إلى دانتى - إلى أن صدر بحثان فى وقت واحد تقريبا عام ١٩٤٩ لمستشرقين أحدهما إيطالى والثانى إسبانى، وفى هذين البحثين يتوصل الباحثان - دون أن يلتقى أحدهما بالآخر - إلى أن إحدى مخطوطات قصة المعراج ترجمت إلى الإسبانية ثم إلى الفرنسية واللاتينية، وأن دانتى اطلع بدون شك على إحدى هذه الترجمات، ولا يكتفى المؤلف بهذا بل يقارن بين بعض المواقف

والنصوص فى الكوميديا وقصة المعراج بما يبرز تأثير دانتى الواضح بقصة المعراج كما وردت فى ترجمة هذه المخطوطة، ضاربا بعض الأمثلة السريعة وواعدا بمعالجة الموضوع معالجة تفصيلية فى كتاب آخر (٦٠).

ومن هذه الموضوعات أيضا التى اهتم بها تأثير الموشحات والأزجال الأندلسية فى شعراء التروبادور الأوروبيين سواء فى الشكل أو فى المضمون؛ فمن ناحية الشكل تأثر شعراء التروبادور الأوروبيين بالشكل الموسيقى للموشحات والأزجال الأندلسية، ويحلل فى كتاب «الأدب المقارن» نماذج من شعر التروبادور الإسباني والفرنسي موضحا مدى تأثيرها فى الشكل الموسيقى بموسيقا الموشح الأندلسي، كما يقارن بين بعض المعانى والأفكار التى شاعت لدى شعراء التروبادور بعد اتصالهم بالموشحات والأزجال العربية وبين مصادر هذه المعانى والأفكار فى الموشحات والأزجال، ولا ينسى بالطبع أن يثبت الصلة التاريخية بين شعراء التروبادور ومصادرهم العربية (٦١).

والموضوعات التطبيقية التى تناولها الدكتور هلال فى دراسات تتفاوت توسعا وإيجازا فى مختلف كتبه التطبيقية والنظرية تعد بالعشرات، وقد اخترنا النماذج السابقة كأمثلة فقط لأنها كانت لها تأثيرات بالغة العمق فى مسار الدراسات المقارنة التطبيقية بعد الدكتور هلال من ناحية، ولأنها من ناحية ثانية من الموضوعات التى انشغل بها انشغالا خاصا وتناول معظمها فى أكثر من بحث كما رأينا من خلال هذا الاستعراض السريع.

وأود قبل أن أترك هذه النقطة إلى بيان تأثير الدكتور هلال فى مسار الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى على المستويين النظرى والتطبيقي أن أبرز بعض النقاط المتصلة بما تركه الرجل من دراسات مقارنة تطبيقية.

أولى هذه النقاط أن قلق الرجل العلمى المتمثل فى معاودته لتناول الموضوع الواحد أكثر من مرة فى أكثر من بحث يتضح هنا بمثل ما اتضح فى دراسته النظرية؛ وقد رأينا كيف كان يتناول الموضوع الواحد - كموضوع قيصر وكليوباترا - فى أربعة كتب مختلفة أحيانا.

وثانية هذه النقاط أن الرجل فى كل دراساته التطبيقية كان وفيا للمنهج

الفرنسى بكل مقوماته وفى مقدمتها إثبات الصلة التاريخية بين طرفى عملية المقارنة، وقد مرّ بنا مدى حرصه فى كل دراسة تطبيقية على إثبات هذه الصلة، مهما كان حظ هذه الدراسة من التفصيل أو الإيجاز، ابتداء بكتابه «ليلى والمجنون» الذى خصص فصلين كاملين من فصوله لإثبات الصلة التاريخية بين طرفى المقارنة فى الكتاب، وانتهاء بموضوع «المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية» الذى أثبت فيه هذه الصلة بإيجاز فى حوالى الصفحتين.

والنقطة الثالثة هى أن اهتمام الدكتور هلال بيان الصلة التاريخية فى أبحاثه التطبيقية لم يشغله عن المقارنة الفنية بين طرفى المقارنة من خلال تحليله للنصوص فى لغاتها الأصلية، وبيان خصائصها الفنية، بل كان اهتمامه بهذه المقارنات الفنية يفوق اهتمامه ببيان الصلة التاريخية؛ فهو فى «ليلى والمجنون» يحلل أولا أشعار قيس العربية، ثم يحلل البناء الفنى لمسرحية شوقى موضحا التأثيرات الفنية الغربية والشرقية فى هذا البناء، وأخيرا يحلل بناء القصص الفارسية التى كتبت حول المجنون مقارنا بينها وبين مصادرها العربية، وهو يفعل ذلك بتفصيل يتسع له الكتاب، وهو فى القصة على لسان الحيوان يحلل بناء القصص فى كلفة ودمنة والخصائص الفنية لهذا البناء، ثم خصائص القصة على لسان الحيوان عند Lafont ثم عند شوقى، وهو يفعل ذلك بإيجاز نسبي تقتضيه طبيعة المساحة المحددة للموضوع فى كتابى «الأدب المقارن» و«دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» وهو يحلل بعض النصوص فى الكوميديا الإلهية لدانتى مقارنا بينها وبين مصادرها فى قصة المعراج، ويفعل ذلك بإيجاز شديد يقتضيه ضيق المساحة المخصصة للموضوع فى كتاب «الأدب المقارن».

وهو لا يكتفى باهتمامه العملى بتحليل النصوص تحليلا فنيا وإنما يعمل على تأصيل هذه القضية تأصيلا نظريا يبين فيه قيمة النص لا فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة التطبيقية فحسب بل حتى فى استخلاص القواعد النظرية، حيث يرى «أننا كلما تناولنا فى أبحاثنا الكتاب وخصائصهم فى إنتاجهم كنا فى حظيرة الأدب وفى مواطنه الصحيحة، بينما نكون أقرب إلى ميدان الأفكار العامة أو الفلسفة منا إلى ميدان الأدب إذا رمينا إلى دراسة المعانى المجردة والكليات والأجناس الأدبية المتنوعة فمن الخطأ إذن أن نبعد عن دراسة

النصوص وعن دراسة الأشخاص، حتى عندما نريد أن نستنتج قواعد عامة تخص الأجناس الأدبية والتيارات الفكرية مثلاً» (٦٢).

ولعل في اهتمام الدكتور هلال بالنص ودوره الأساسى فى الدراسة المقارنة على مستوى النظرية والتطبيق أبلغ رد على من يهتمون المنهج الفرنسى فى الدراسة الأدبية المقارنة من أنصار المنهج الأمريكى بإهماله للتحليل الفنى وانشغاله بإثبات الصلة التاريخية بين الآداب موضوع المقارنة، وقد أثرت اختيار عبارة الطبعة الأولى من «الأدب المقارن» التى تختلف قليلا عن عبارة الطبعة الثالثة من الكتاب، لأبرز الاهتمام المبكر للدكتور محمد غنيمى هلال أبرز ممثلى المنهج الفرنسى فى العالم العربى بأهمية التحليل الفنى، فحين صدرت الطبعة الأولى من الأدب المقارن لم تكن ملامح المنهج الأمريكى وماآخذه على المنهج الفرنسى قد تبلورت بعد.

وأخيرا لم أشأ فى هذه الدراسة أن أعرض لدراستين بالغتى الأهمية فى مجال الدراسات التطبيقية التى تركها الدكتور هلال، وهما رسالتاه للدكتوراه عن موضوعى «تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين - الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين -» و«موضوع هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين» اكتفاء بالبحثين الجادين اللذين كتبهما الدكتوران رجاء جبر وأحمد درويش عن الرسالتين من ناحية، ولأنهما لم يكن لهما دور يذكر فى ريادة الدكتور هلال للدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى - وهو محور اهتمام هذه الدراسة - من ناحية أخرى؛ أولا لأنهما مكتوبتان باللغة الفرنسية ولم تترجما إلى العربية حتى الآن، وثانيا لأنه لم يطبع منهما سوى نسخ محدودة لأغراض أكاديمية إجرائية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك (٦٣).

تأثير الدكتور هلال فى مسار الدراسات المقارنة

لايستطيع منصف أن ينكر أن الدكتور محمد غنيمى هلال هو أبرز علم من أعلام الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى، وأن دوره فى توجيه مسار هذه الدراسات لايمكن أن يقارن به دور آخر، ولم تكن جهوده العلمية الأكاديمية فى هذا المجال بأقل تأثيرا من مؤلفاته وأبحاثه، فقد روج لهذا العلم الوليد فى مصر

أولاً، وقام بتدريسه ووضع أسسه فى أكثر من معهد ومؤسسة علمية ثانياً، واستطاع أن يربى مجموعة من التلاميذ والمريدين الذين فطنوا إلى أهمية هذا العلم وشاركوا فى نشره فى الجامعات والمعاهد العلمية، ومن مصر انتقل الاهتمام بهذا العلم إلى كثير من البلاد العربية.

أما تأثير نتاجه العلمى فى توجيه مسار الأدب المقارن فكان أقوى وأعمق بكثير من تأثيره فى المجال الأول؛ لأن موهبة الرجل فى تربية التلاميذ والمريدين لم تكن فى مستوى موهبته الفذة فى الإبداع العلمى، ولعل استغراقه فى الاهتمام بالجانب الثانى لم يترك له كبير وقت وجهد لإنفاقهما فى الجانب الأول.

ومن الصعب على أى باحث أن يتبع بالتفصيل التأثير العميق لمؤلفات الرجل فى كل من اهتم بعده بالأدب المقارن فى العالم العربى، حتى أولئك الذين ساروا على نهج مخالف للنهج الذى اختاره وسار عليه فى كل تأليفه.

وإذا ما بدأنا بالحديث عن تأثير مؤلفاته النظرية فى الأدب المقارن وعلى رأسها كتابه الرائد «الأدب المقارن» فإننا نستطيع أن نقرر باطمئنان أنه لا يزال أهم كتاب فى العربية يعبر عن المنهج الفرنسى فى الأدب المقارن، بل نستطيع أن نقرر بالاطمئنان نفسه أنه لا يزال أهم كتاب فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة النظرية فى العالم العربى عموماً، وعلى هذا فهو أعمق الكتب تأثيراً فى مسار الدراسات النظرية فى حقل الأدب المقارن على الإطلاق، وكل الكتب التى عرضت بعده للنظرية الفرنسية اعتمدت عليه بصورة أساسية، وبعضها كان يكتفى بالإحالة إليه، وبعضها الآخر كان ينمى بعض أفكاره ومداخله، وبعضها الثالث لم يكن أكثر من مجرد تلخيص له أو لبعض ما جاء فيه مع تحويرات كثيرة أو قليلة فى الترتيب أو الصياغة. وحتى الكتب النظرية التى لم تقف عند حدود المفهوم الفرنسى للأدب المقارن - وهى قليلة - لانعدام أن نجد فيها أصداً واضحة لكتاب الدكتور هلال، على الأقل فيما يتصل بتحديد المفهوم الفرنسى.

ولم يقف تأثير الكتاب عند حدود الجانب النظرى بل تجاوز ذلك إلى الجانب التطبيقى، فكثير من الدراسات التطبيقية أفادت من الكتاب إفادة واضحة سواء فى اختيار موضوعات الدراسة أو فى المنهج؛ ففىما يتصل بالمنهج نجد هذه الدراسات

تسير على خطوات المنهج الذى حدده الكتاب نظريا، وطبقه عمليا فى الأمثلة التطبيقية السريعة التى طرحها، وأبرز خطوات هذا المنهج الاهتمام بإثبات الصلة التاريخية بين الموضوعين اللذين تتم المقارنة بينهما - وهذا هو أبرز الفوارق بين الاتجاه الفرنسى الذى يعبر عنه الدكتور غنيمى والاتجاه الأمريكى الذى لا يولى هذه العلاقة الكثير من الاهتمام - ثم القيام بالمقارنة الفنية بين العاملين. موضوع المقارنة من خلال تحليل النصوص تحليلًا فنيًا متعمقا، بالإضافة إلى الخطوات الأخرى التى عرض لها الكتاب بالتفصيل، فمعظم الدراسات المقارنة التطبيقية العربية تسير على هذا المنهج.

أما فيما يتصل بتأثير كتاب «الأدب المقارن» فى مجال اختيار الموضوعات فى الدراسات التطبيقية اللاحقة فلا يمكن تناوله بمعزل عن تأثير أبحاث الدكتور هلال التطبيقية الأخرى لأنه - كما عرفنا - كان فى الغالب يتناول الموضوع الواحد فى أكثر من كتاب ويبحث، وإن كنا لانعدم أن نجد بعض الموضوعات التى عرض لها بدراسة تطبيقية تخطيطية فى كتاب «الأدب المقارن» وحده ثم اختارها بعد ذلك عدد من المقارنين والباحثين لدراسات تطبيقية مفصلة؛ ومن ذلك مثلا موضوع «المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية» الذى تناوله الدكتور هلال بدراسة تطبيقية سريعة فى مجال حديثه عن جنس «الملحمة» ثم تعرض مجموعة من الباحثين بعد ذلك للموضوع فى دراسات تتفاوت تفصيلا وإيجازا.

ومن الذين تناولوا الموضوع بشيء من الإيجاز الدكتور إبراهيم عبدالرحمن فى بحث بعنوان «الملاحم الدينية - الأصول الإسلامية للكوميديا الإلهية» (٦٤)، وهو جزء من الفصل الثالث من الباب الأول فى كتابه «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق» وفى البحث تأثيرات واضحة لدراسة الدكتور غنيمى، وخاصة فيما يتصل بالجدل الذى أثاره كتاب أسين بلاثيوس عن المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية، والاعتراضات التى وجهت إليه إلى أن حسمت القضية عام ١٩٤٩ بصدور بحثى المستشرقين «تشيرولى» الإيطالى و«سندينو» الإسبانى حول ترجمة قصة المعراج، وإن كان المؤلف لم يذكر كتاب الدكتور هلال بين مراجع بحثه - وقد رجع إلى مراجع كثيرة غيره - ولكنه أشار إليه فى مواضع أخرى كثيرة فى الكتاب.

ومن الباحثين الذين عرضوا للموضوع أيضا الدكتور رجاء جبر - أحد تلاميذ الدكتور غنيمى هلال النابغين - فى بحثين على قدر كبير من الأهمية، أولهما كتابه «رحلة الروح بين ابن سينا وسنائى ودانتى»^(٦٥). والثانى بحث «عن المصدر الفارسى للكوميديا» الذى يمثل الباب الأول من كتابه «فى الأدب المقارن . دراسة فى المصادر والتأثيرات لثلاثة من الأعمال الأدبية العالمية»^(٦٦). والحقيقة أن تأثير الدكتور جبر فى العاملين بدراسة الدكتور هلال محدود جدا، قد لا يتجاوز إثارة الاهتمام بالموضوع، حيث كان الباحث فى كتابيه مشغولا بالمصادر الفارسية للكوميديا الإلهية، أو بعبارة أدق مشغولا بالمقارنة بين بعض المصادر الفارسية وبين الكوميديا؛ حيث يقارن فى الكتاب الأول بين منظومة «سير العباد» لسنائى الغزنوى وبين الكوميديا، وفى الكتاب الثانى يعود مرة أخرى للمقارنة بين العاملين ويضيف إليهما مصدرا آخر هو كتاب القديس فيرار، وإن كان الباحث لا يقطع بتأثر دانتى بأى من هذين المصدرين فى بحثه.

ومن الذين كتبوا عن الموضوع أيضا الدكتور داود سلوم فى الفصل الخامس الذى يحمل عنوان «أثر قصة المعراج والثقافة الشرقية فى ملحمة دانتى» من الباب الثانى من كتابه «دراسات فى الأدب المقارن التطبيقي»^(٦٧).

وهناك أبحاث أخرى كثيرة كتبت حول الموضوع ولكن أشملها وأهمها على الإطلاق كتاب الدكتور صلاح فضل - وهو تلميذ آخر من تلاميذ الدكتور غنيمى هلال النابغين - الذى يحمل عنوان «تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى»^(٦٨) الذى يتناول فيه الموضوع بأشمل وأعمق ما قدر له أن يتناول به فى العربية، وقد أشار المؤلف إلى جهد الدكتور غنيمى فى هذا المجال فى مقدمة الكتاب، ملخصا ما قاله عن الموضوع فى «الأدب المقارن» ومشيرا إلى وعده بتناول الموضوع بالتفصيل فى كتاب آخر، ومعقبا على هذا الوعد بقوله : «ولكن القدر أعجله عن إتمام هذا المشروع وغيره من المشروعات الواعدة الوفيرة التى ألمح إليها وترك لتلاميذه مهمة إنجازها، على أن ما تميز به هذا المفكر الجامعى الطموح من قدرة هائلة على الاستقصاء، وروح طليعى وثاب، وإيمان متوهج برسالته العلمية النقدية - لم يلبث أن احترق به - قد جعل مهمة تلاميذه شاقة من بعده، فقد يصيبهم الإحباط إذا ماسموا بأبصارهم إلى أفقه دون أن تكون لهم أجنحته، فلا

يبقى أمامهم إلا المحاولة الجسور، وحسبهم المحاولة المخلصة الدعوب» (٦٩). ولكن الطالب النابغ كان فى مستوى المهمة الشاقة التى انتدب نفسه لها، فأنجزها على نحو كان جرياً أن يقر عين أستاذه لو أن القدر أمهله حتى يرى حلماً من أحلامه العلمية يتحقق على هذا النحو المتفرد على يد أحد تلاميذه.

وقد تحولت الإشارات والأمثلة السريعة التى أوردها الدكتور غنيمى فى «الأدب المقارن» إلى مباحث وأقسام فى دراسة الدكتور صلاح فضل المستوعبة التى اقترب عدد صفحاتها من الأربعمئة صفحة.

وتتكون الدراسة بعد المقدمة من ثلاثة أقسام: أولها عبارة عن مداخل عامة عن مشكلة الأدب المقارن، والفرق بين التأثير والتقليد، وتاريخ الموضوع فى العربية، أما القسم الثانى الذى يحمل عنوان «عوامل التأثير ومستوياته» فيعرض فيه لتأثير الثقافة العربية والإسلامية فى الفكر والأدب الأوروبيين بصورة عامة، وفى الكوميديا الإلهية على وجه الخصوص، على حين يحمل القسم الثالث والأخير عنوان «التحليل المقارن لأجزاء الكوميديا الإلهية» ويعد أهم أقسام الدراسة حيث يقارن فيه المؤلف مقارنة تفصيلية مستوعبة بين أجزاء الكوميديا ومصادرهما الإسلامية.

ويورد المؤلف فى نهاية الكتاب ملحقين على قدر كبير من الأهمية : أولهما عرض لوثيقة المعراج التى ترجمت إلى الإسبانية ثم إلى اللاتينية والفرنسية، وهو يعتمد فى هذا العرض على عرض المستشرق الإسبانى سندينو لها فى كتابه عن المعراج وهو مكتوب بالإسبانية الحديثة وهى غير لهجة قشتالة التى ترجمت إليها الوثيقة أولاً. أما الملحق الثانى فهو عبارة عن نماذج مختارة من بعض المصادر الإسلامية الأخرى تناظر ماورد فى هذه الوثيقة.

ومن الموضوعات التى تناولها الدكتور غنيمى فى «الأدب المقارن» وحده وأثارت اهتمام الدارسين المقارنين من بعده موضوع تأثير الموشحات والأزجال الأندلسية فى شعراء التروبادور الأوروبيين، ومن تناولوا هذا الموضوع الدكتور الطاهر أحمد مكى فى بحث بعنوان «التروبادور شعراء أوروبيون تأثروا بالشعر العربى» من كتابه «فى الأدب المقارن». دراسات نظرية وتطبيقية» (٧٠) يركز فيه على

نشأة شعراء التروبادور فى أوروبا وعلى مفهوم التروبادور وملامح شخصياتهم الأدبية والاجتماعية، وعلى الجذور الأولى التى تطور عنها شعر التروبادور وكيف نقل هؤلاء الشعراء الشعر الأوروبى نقلة كبيرة، ويتحدث فى النهاية عن تأثير شعراء التروبادور بالموشح الأندلسى.

ومن تناولوا الموضوع أيضا الدكتور أحمد درويش فى كتابه «الأدب المقارن، النظرية والتطبيق» فى مبحث بعنوان «قضية التأثير العربى على شعراء التروبادور»^(٧١) يهتم فيه بقضية هذا التأثير من ناحية وبأصوله الفكرية والفنية من ناحية أخرى.

ومن تناولوا الموضوع أيضا الدكتور سعيد علوش فى مبحث بعنوان «الغنائية الإسبانية - عربية» من كتابه «إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية فى الوطن العربى، دراسة مقارنة»^(٧٢). وهو فى بحثه يتناول تاريخ الموضوع فى الغرب والشرق، ويعرض آراء المؤيدين والمعارضين.

أما الموضوعات التى تعرض لها فى أكثر من بحث فلعل من أهمها مصادر شوقى فى مصرع كليوباترا التى تناولها فى أربعة من كتبه، وقد تناولها من بعده بعض الدارسين، ولكن أهم الدراسات التى كتبت حول الموضوع كتابا الدكتور عبدالحكيم حسان، والدكتور أحمد عثمان، وكلاهما يدور حول المقارنة بين شكسبير وشوقى.

ويحمل كتاب الدكتور حسان عنوان: «أنطونيو وكليوباترا، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقى»^(٧٣)، ويحلل فيه المؤلف فى آفاق مقارنة رحيية تتجاوز مدى المقارنة بين الشاعرين اللذين حملهما عنوان كتابه، ولكن هذه الآفاق ترتبط كلها بالموضوع المدرس ارتباطا وثيقا.

ويتألف الكتاب بعد المقدمة والتمهيد الذى يعالج فيه المسرحية التاريخية بين الفن المسرحى والحقائق التاريخية إلى ثلاثة أبواب؛ الأول والثالث منهما بابان متوازيان يتناول فى أولهما موضوع أنطونيو وكليوباترا بين يدى شكسبير، ويتناول فى الأخير الموضوع بين يدى شوقى، ويتكون كل منهما من أربعة فصول متماثلة تحمل فى كلا البابين العناوين التالية على التوالى: تأثير التراث، المصادر،

الشخصيات، الشكل الدرامى. أما الباب الثانى الذى يدور حول قنوات تأثر شوقى بشكسبير فيحصرها المؤلف فى مصدرين أساسيين؛ أولهما عالمية شكسبير، والثانى شوقى فى أوروبا، ويخصص لكل من هذين المصدرين فصلا من الفصلين اللذين يتكون منهما الباب.

والكتاب بعد ذلك يتضمن مقارنات فنية رفيعة المستوى بين العاملين، مع حرصه على إبراز التفاوت الضخم فى المستوى الفنى للعاملين لصالح عمل شكسبير بالطبع.

والدراسة على هذا النحو تطبيق بارع للمنهج الفرنسى فى الدراسات المقارنة.

أما كتاب الدكتور أحمد عثمان فيحمل عنوان «كليوباترا وأنطونيوس، دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى»^(٧٤) وهو كتاب ضخم يتألف فى طبعته الأولى من أكثر من ستمائة صفحة من القطع الصغير.

ويتألف الكتاب من ثلاثة أبواب؛ أطولها الباب الأول الذى يتجاوز المائتى صفحة ويدور حول المصدر التاريخى الأساسى الذى اعتمد عليه شكسبير فى مسرحيته، وهو كتاب المؤرخ الإغريقى بلوتارخوس «السير المقارنة» الذى أورد فيه قصة حياة أنطونيوس وكليوباترا، مع الإشارة إلى بعض المصادر الإغريقية والرومانية التاريخية الأخرى التى تناولت قصة حياة البطليين، وقد تناول الدكتور حسان فى كتابه تأثر شكسبير بهذا المصدر وهو يتحدث عن المصادر عند شكسبير^(٧٥)، ومن قبله تحدث الدكتور غنيمى عن هذا المصدر ولخص قصة أنطونيو وكليوباترا كما وردت فيه بإيجاز^(٧٦)، ولكن أيا منهما لم يتناول الموضوع بمثل ماتناوله به الدكتور عثمان من توسع واستيعاب بحكم تخصصه وصلته بالموضوع.

أما البابان الباقيان من الكتاب وهما متساويان فى الحجم تقريبا فيخصص أولهما لدراسة الموضوع عند شكسبير والثانى لدراسته عند شوقى، ويبدو جانب المقارنة الأدبية باهتا، وخصوصا فى دراسته للموضوع عند شوقى حيث يغلب التحليل النقدى للعمل على الجانب المقارنى.

وقد اتضح من الأمثلة السابقة - وكلها فى مجال الصلات بين الأدب العربى

والآداب الغربية تأثيراً وتأثراً - أن أثر الدكتور غنيمى فى هذه الموضوعات كان يتفاوت ما بين إثارة الاهتمام بالموضوع وبعض التخطيطات العامة وبين تأثيرات أوسع مدى تتصل بالمنهج والخطة والتفصيلات.

ونريد أن نقف أمام ثلاثة أمثلة أخرى لدراسات قام بها الدكتور غنيمى حول موضوعات فى مجال علاقة الأدب العربى بالآداب الإسلامية الأخرى، أو فى مجال العلاقة ثلاثية الأطراف بين الأدب العربى والآداب الإسلامية من ناحية والغربية من ناحية أخرى.

وأول هذه الموضوعات تأثير المقامات فى الأدب الفارسى والآداب الغربية، وأبرز من تناول هذا الموضوع بعد الدكتور غنيمى اثنان من المتخصصين فى الفارسية وهما الدكتور طه ندا والدكتور بديع محمد جمعة، وقد تناول الأول الموضوع مرتين فى كتابه «الأدب المقارن»^(٧٧)، المرة الأولى فى سياق حديثه عن تأثير الأدب العربى فى الأدب الفارسى، حيث يتحدث عن مفهوم المقامة وعن الهمذانى والحريرى ومقاماتهما وبطليلهما وراوييهما وموضوع المقامات، ثم يتحدث عن تأثير المقامات العربية على القاضى حميد الدين البلخى حديثاً فيه قدر من التوسع والتفصيل^(٧٨)، أما المرة الثانية فتأتى فى سياق حديث المؤلف عن تأثير الآداب الغربية بالآداب الإسلامية حيث يشير إشارة عابرة إلى تأثير قصص الصعاليك والمشردين الإسبانية بالمقامات العربية^(٧٩). وواضح تأثير المؤلف البين بالدكتور غنيمى فى الموضوعين وإن لم يذكر كتابه ضمن ما أورده من مصادر.

أما دراسة الدكتور بديع محمد جمعة للموضوع فهى من أوفى الدراسات فى هذا المجال، حيث خصص لها خمسا وستين صفحة من القطع الكبير من كتابه «دراسات فى الأدب المقارن»^(٨٠) يتحدث فيها عن نشأة المقامة فى العربية، ومفهومها، وموضوعها فى الأدب العربى، وعن مؤلفيها الأشهرين الهمذانى والحريرى، ثم يتحدث عن المقامات فى الأدب الفارسى ممثلة فى مقامات حميدى للقاضى حميد الدين البلخى، ويعرض لسمات الاتفاق والاختلاف بين المقامات العربية والمقامات الفارسية، ثم يختم حديثه بالمقارنة بين إحدى مقامات بديع الزمان - وهى المقامة المضيرية - وإحدى مقامات حميدى - وهى المقامة الثانية

والعشرين فى السكباچ - التى يورد ترجمة الدكتور طلعت أبو فرحة لنصها الكامل إلى العربية، بعد أن أورد نص مقامة الهمداني، ثم يقارن بين المقامتين مقارنة تفصيلية^(٨١). وقد توسع الدكتور بديع فى مقارناته توسعا واضحا ولكن مظاهر تأثيره بدراسة الدكتور غنيمى تظل جلية، وقد أشار فى بحثه إلى كتاب الدكتور هلال «الأدب المقارن» أكثر من مرة.

أما الموضوع الثانى فهو «قصص الحيوان فى الآداب العالمية» وقد تناول الدكتور غنيمى هذا الموضوع فى «الأدب المقارن» ثم تناوله مرة أخرى فى «دور الأدب المقارن» بالمزيد من التوسع، ولكن ينبغى التنويه هنا إلى دراسة رائدة سبقت دراسة الدكتور غنيمى هى دراسة الأستاذ عبدالرزاق حميدة فى كتابه «قصص الحيوان فى الأدب العربى»^(٨٢) التى تناول فيها بعض القضايا المقارنة المتصلة بهذا الموضوع مثل رحلة كتاب كليلة ودمنة، وقصص الحيوان عند لافونتين وتأثيرها فى الأدب العربى الحديث عند عثمان جلال وإبراهيم العرب وأحمد شوقى، ولكن هذه الدراسة للأسف لم يقيض لها من الشهرة وسعة التأثير فى المقارنين والباحثين اللاحقين ما يقيض لأبحاث الدكتور هلال.

ويعد كتاب «كليلة ودمنة» محور الدراسة المقارنة فى هذا المجال، وقد تعرض الدكتور هلال لرحلة الكتاب من الهندية إلى البهلوية - الفارسية القديمة - ثم إلى العربية، ومن هذه الأخيرة انتقل إلى الآداب العالمية بعد أن فقدت أصوله الأولى الهندية والفارسية وأصبحت ترجمة ابن المقفع هى الأصل المعتمد للكتاب، وقد مارست هذه الترجمة تأثيرا بالغ العمق فى مجال قصص الحيوان فى الآداب العالمية سواء بطريق مباشر بذاتها، أو بطريق غير مباشر عن طريق ترجماتها وترجمات ترجماتها، وعن طريق هذه الترجمات غير المباشرة تأثر الشاعر الفرنسى «لافونتين» أشهر من كتب هذا الجنس الأدبى على مستوى العالم فى القرون الأخيرة، وقد أشار إلى تأثيره بترجمة كليلة ودمنة فى مقدمة الجزء الثانى من حكاياته، وقد مارس لافونتين تأثيرا واضحا على قصص الحيوان فى أدبنا العربى الحديث وبخاصة عند شوقى وعثمان جلال، وقد تعرض الدكتور غنيمى للمقارنة بين بعض قصص شوقى وقصص لافونتين، كما تعرض للإطار الفنى للقصة على لسان الحيوان فى كليلة ودمنة ثم عند لافونتين.

وقد دارت الدراسات التي كتبت عن هذا الموضوع بعد الدكتور هلال حول هذه النقاط مع مزيد اهتمام بهذه النقطة أو تلك في هذه الدراسة أو تلك.

ومن الذين تناولوا الموضوع بعد الدكتور هلال الدكتور طه ندا في كتابه «الأدب المقارن» (٨٣). ومن الموضوعات التي أولاها المزيد من الاهتمام في دراسته قصة انتقال الكتاب من الهندية إلى الفارسية، وفي نهاية دراسته يقارن بين بعض قصص شوقي وقصص لافونتين وكليلة ودمنة، وتأثر المؤلف بدراسة الدكتور هلال واضح جدا حتى في النماذج التي اختارها للتحليل من شعر شوقي، حيث اختار قصيدتي «الديك الهندي والدجاج البلدي» و«أمة الأرانب والفيل»، وقد مثل الدكتور هلال بالقصيدة الأولى في «الأدب المقارن» (٨٤) كما حلل القصيدتين كليهما في «دور الأدب المقارن» (٨٥)، ومع ذلك لم يشر المؤلف إلى كتابي الدكتور هلال بين مصادره.

ومن الذين تناولوا الموضوع أيضا الدكتور بديع محمد جمعة في كتابه «دراسات في الأدب المقارن» (٨٦). وهو يولي اهتماما خاصا بترجمات كليلة ودمنة إلى الفارسية الحديثة ويقارن بين نصوص من هذه الترجمات وأصلها في كليلة ودمنة، ثم يتحدث عن تأثر لافونتين بكليلة ودمنة وتأثر محمد عثمان جلال وشوقي بلافونتين. ويضيف المؤلف نقطة جديدة مهمة إلى الموضوع تتصل بتأثير شوقي في الأدب الفارسي الحديث في هذا المجال عند الشاعرة بروين اعتصامي، وإن كان يطرح هذه الفكرة مجرد احتمال يحتاج إلى المزيد من الأدلة، وتأثر المؤلف في هذه الدراسة بالدكتور غنيمي غير خفي، وقد أشار إلى كتابه «الأدب المقارن» أكثر من مرة.

ومن أحدث الدراسات التي كتبت في الموضوع دراسة الدكتور أحمد درويش في كتابه «الأدب المقارن، النظرية والتطبيق» التي تحمل عنوان «قصص الحيوان بين ابن المقفع ولافونتين» (٨٧) والنقط التي أولاها مزيدا من الاهتمام في بحثه هي ترجمات الكتاب إلى اللغات العالمية، ثم مقومات هذا الجنس الأدبي في ترجمة ابن المقفع ممثلة في الهيكل العام للكتاب وعناصر الربط بين أجزائه، وتداخل الحكايات، وظهور الشخصيات، إلى غير ذلك من السمات الفنية لهذا الجنس عند

لافونتين، ويتعرض لتأثر لافونتين بإحدى ترجمات كلية ودمنة، ويقابل بين ثلاث قصص من كلية ودمنة ونظائرها عند لافونتين. وتأثر هذه الدراسة بدراسة الدكتور غنيمى أقل وضوحاً من تأثر الدراستين السابقتين، وإن كنا لانعدم أن نجد مظاهر لهذا التأثير.

بقيت أهم دراسات الدكتور غنيمى وأعمقها تأثيراً فى الدراسات التالية، وهى دراسته عن «مجنون ليلى بين الأدبين العربى والفارسى» وقد تناول الموضوع بعد الدكتور هلال عدد من الباحثين معظمهم من المتخصصين فى مجال الأدب الفارسى؛ ومن تناولوه من الباحثين الدكتور طه ندا والدكتور بديع جمعة والدكتور محمد السعيد جمال الدين وثلاثتهم من أساتذة اللغة الفارسية والأدب الفارسى والحضارة الفارسية بوجه عام، ومنهم الدكتور إبراهيم عبدالرحمن والدكتور داود سلوم.

والدكتور طه ندا يتناول الموضوع فى ثلاث عشرة صفحة^(٨٨) يسير فيها على نهج الدكتور هلال فى دراسته المطولة عن ليلى والمجنون، ولكنه يكتفى فى الحديث عن الموضوع فى الأدب الفارسى بقصة نظامى الكنجوى، ويضيف فى نهاية البحث حديثاً عن الموضوع فى الأدب التركى عند الشاعر التركى فضولى وذلك فى أربع من صفحات البحث، وكان الدكتور غنيمى قد أشار إشارة سريعة إلى انتقال الموضوع من الفارسية إلى التركية فى مجال حديثه عن تأثر شوقى فى مسرحيته ببعض ملامح الموضوع فى الأدب الفارسى عن طريق اللغة التركية التى كان يجيدها^(٨٩).

أما الدكتوران بديع محمد جمعة ومحمد السعيد جمال الدين - وهما من تلاميذ الدكتور غنيمى النابغين فى كلية آداب عين شمس - فقد تناول كل منهما الموضوع بتوسع واضح، الأول فى كتابه «دراسات فى الأدب المقارن»^(٩٠)، والثانى فى كتابه «الأدب المقارن» دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى^(٩١).

ويسير الباحثان على نفس النهج الذى سار عليه الدكتور هلال فى دراسته المطولة عن الموضوع حيث يبدأ كل منهما بالحديث عن الموضوع فى العربية فيلخص

القصة كما وردت فى المصادر العربية القديمة، وعلى حين يكتفى الدكتور جمال الدين بهذا القدر فى تناول الموضوع فى العربية يستمر الدكتور بديع فى طريق الدكتور هلال إلى نهايته حيث يتحدث عن الموضوع فى الأدب العربى الحديث ممثلاً فى مسرحية «مجنون ليلى» لشوقى.

ثم يتحدث كل منهما بعد ذلك عن انتقال الموضوع إلى الأدب الفارسى ويختاران قصة نظامى الكنجوى فقط ولعلهما متأثران فى هذا بالدكتور طه ندا، ولكل منهما نظرات عميقة فى اختيار قصة نظامى بالذات لتمثيل الأدب الفارسى فى هذا المجال، لأنها أكثر تعبيراً عن طبيعة الأدب الفارسى من أى قصة أخرى ولعمق تأثيرها فى شعراء الفرس الذين كتبوا فى الموضوع، ويقارن كل منهما بين الموضوع فى العربية والفارسية ملقياً على الموضوع من خلال ثقافته الفارسية والإسلامية الواسعة أضواء جديدة ومركزة، ويشير الدكتور بديع إلى انتقال الموضوع من الفارسية إلى التركية مؤكداً ماذهب إليه الدكتور غنيمى من تأثر شوقى بالأدب التركى فى مسرحيته، كما يورد قائمة بأهم الأعمال التى ألفت فى التركية عن مجنون ليلى وتضم القائمة خمسة أعمال.

كما يهتم الدكتور جمال الدين بإبراز الطابع الأخلاقى للغزل العذرى فى العربية، وهذا الطابع الأخلاقى هو الذى أغرى نظامى بنقل الموضوع من العربية إلى الفارسية نظراً لما كان يتمتع به من أخلاق عالية، ويحرص فى مقارنته بين الموضوع فى الفارسية والعربية على إبراز انتقال هذا الطابع الأخلاقى من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى، ويبرز عبقرية نظامى الفنية فى تحويل الموضوع فى الفارسية إلى قصة فنية رفيعة المستوى، ويعرض لأوجه الاتفاق والخلاف بين قصة نظامى والأصل العربى للموضوع.

وقد تأثر كلا المؤلفين تأثراً كبيراً بدراسة الدكتور غنيمى وأشار كل منهما إليها أكثر من مرة، كما أحال إليها فى بعض الجوانب التى وجد أن بحثه لا يتسع لها مكتفياً بما أورده الدكتور غنيمى فى دراسته.

أما الدكتور إبراهيم عبدالرحمن فيتناول الموضوع فى الفصل الأول من الباب الثانى فى كتابه «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق» الذى يحمل عنوان «رمز

الغزل العذرى بين السياسة والتصوف « (٩٢). وقد حاول المؤلف أن يبرز بعض الجوانب السياسية للموضوع فى الأدب العذرى فى العربية حيث يمتلك الأدوات والخبرة للتحقيق فى هذه الآفاق، ولكنه فى مجال مقارنته بين العربية والفارسية فى تناولهما للموضوع لا يضيف الكثير إلى ما وصل إليه الدكتور غنيمى فى دراسته التى يعتمد عليها فى مقارنته ويشير إليها أكثر من مرة.

وأخيرا نجد من الذين عرضوا لهذا الموضوع فى العربية الدكتور داود سلوم فى كتابه «الأدب الفارسى فى تراث العالم» وعرضه للموضوع لا يتجاوز تلخيص خطة الدكتور غنيمى فى دراسته ومجرد ذكر أسماء الذين كتبوا عن الموضوع بعده (٩٣).

وبعد

فهذه وقفات سريعة أمام بعض المظاهر لريادة الدكتور محمد غنيمى هلال للدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى، ولو وقفنا أمام كل هذه المظاهر لطلال بنا الوقوف، ولكنى أعتقد أن ما قدم فى هذه الدراسة كاف لتأصيل هذه الريادة، وأرجو أن تكون هذه الدراسة كلمة عرفان من واحد من الكثيرين الذين أفادوا من هذا الرائد، واحد من الذين يدينون له بجزء أساسى من تكوينهم الفكرى والذوقى.

الهوامش :

- ١ - صدرت هذه الطبعة عن مطبعة مخيمر بالقاهرة دون تحديد تاريخ الطبع عليها، ولكن المؤلف فى الطبعة الثالثة للكتاب التى صدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٦٢ أعاد نشر مقدمتى الطبعتين الأولى والثانية، وقد وضع تاريخ مقدمة الطبعة الأولى ١٩٥٣ على الرغم من أنها غير مؤرخة فى الطبعة الأولى ذاتها.
- ٢ - نشر مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٤٨ .
- ٣ - صدرت طبعته الأولى عن دار المعارف عام ١٩٤٨ .
- ٤ - مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ .
- ٥ - نشر الكتاب أولا على حلقات فى مجلة «الهلal» ما بين عامى ١٩٠٢ ، ١٩٠٤ ثم صدرت طبعته الأولى عن مطبعة الهلال بمصر عام ١٩٠٤ دون أن يذكر فيها اسم المؤلف، وصدرت الطبعة الثانية عن مطبعة الهلال أيضا عام ١٩١٢ وفيها ذكر اسم المؤلف صريحا.
- ٦ - مطبعة العصر الجديد - حلب - عام ١٩٣٥ .
- ٧ - مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٥١ .
- ٨ - نشر الكاتب بحثا مطولا فى مجلة «الرسالة» على أربع حلقات فى الأعداد من ١٥٣ إلى ١٥٦ الصادرة فى ٨ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٢٩ يونية ١٩٣٦ . ويحمل البحث عنوانا غريبا لافتا للنظر هو : «ضوء جديد على ناحية من الأدب العربى . اشتغال العرب بالأدب المقارن، أو ما يدعوه الفرنجة Litterature Comparée فى كتاب تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر لفيلسوف العرب أبى الوليد بن رشد» ولعل خليل هندأوى هو أول من استخدم مصطلح «الأدب المقارن» فى العربية، ووضع فى مقابل أصله الفرنسى، على أن الاستخدام المبكر للمصطلح هو أهم ما فى البحث من الزاوية التى تهمنا، بل لعله أهم من البحث ذاته.
- ٩ - نشر الكاتب سبعا وأربعين مقالة فى مجلة الرسالة فى الفترة ما بين ١٤ يناير ١٩٣٥ و ٢٨ يونية ١٩٣٧ . وتطور هذه المقالات حول القضايا والموضوعات التى تناولها الأدبان العربى والإنجليزى ولكن الكاتب لم يهتم بالمقارنة بين هذه الموضوعات والظواهر بين الأديين، فضلا عن أن يهتم ببيان الصلة التاريخية وعملية التأثير والتأثر بينهما. وقد أضاف المؤلف ابتداء من المقالة التاسعة المنشورة فى ٢١ سبتمبر ١٩٣٦ إلى العنوان الأساسى لكل مقالة عنوانا جانبيا هو «فى الأدب المقارن».
- ١٠ - لمزيد من التفصيلات عن هذه المحاولات راجع : د. حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا . دار الفكر المعاصر . بيروت، دار الفكر . سوريا ١٩٩٢ - ص ١١٥ - ١٨٤ ، د. عطية عامر : دراسات فى الأدب المقارن . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٩ ص ٦٣ - ٨٤ ، د. رجاء عبد المنعم جبر : تاريخ الأدب المقارن . المبادلات الأدبية بين الأمم .

مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٩ ص ٣٢ - ٤٨، من مكتبة الأدب المقارن. كتاب الأدب المقارن في العالم العربي، إصدار الجمعية المصرية للأدب المقارن. الكتاب السنوى الأول عام ١٩٩١ ص ١٥ - ١٩، د. على عيسى زايد. الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي. مكتبة النصر - القاهرة ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م. ص ٥ - ٤٥.

١١ - صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عن مطبعة مخيمر في ٢٢٠ صفحة من القطع المتوسط بالإضافة إلى المقدمة التى رقمها المؤلف بالحروف، أما الطبعة الثالثة فقد صدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٦٢ فى ٤٧٠ صفحة من القطع الكبير، بالإضافة إلى المقدمة التى رقت أيضا بالحروف.

١٢ - صدرت الطبعة الثانية عن دار نهضة مصر - بدون تاريخ - فى ٣١٠ صفحات من القطع الكبير، على حين لم تتجاوز صفحات الطبعة الأولى الصادرة عن مكتبة الأنجلو المصرية - بدون تاريخ أيضا - ٢٦٤ صفحة من القطع المتوسط، بالإضافة إلى المقدمة التى رقمها المؤلف بالحروف.

١٣ - حمل الكتاب فى طبعته الأولى - التى صدرت عام ١٩٥٨ - والثانية - التى صدرت عام ١٩٦٢ - عنوان «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث».

١٤ - راجع : الأدب المقارن . ط ٣ . ص ١٧ - ١٨ .

١٥ - السابق . ص ١٠٦ .

١٦ - السابق . ص ١٠٥ - ١٠٦ .

١٧ - السابق . ص ٨١ .

١٨ - انظر : السابق . ص ٨٩ .

١٩ - استغرق الموضوع ١٥٢ صفحة من صفحات الكتاب - من ص ١٣٦ إلى ص ٢٨٧ - علما بأن صفحات الكتاب كله حوالى ٤٧٠ صفحة.

٢٠ - قارن مثلا «تعريف الأدب المقارن» من كتاب «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» طبعة معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ١٩٦١ - ١٩٦٢، ص ١٥ - ٢٥ بكتاب «الأدب المقارن» الطبعة الثالثة ص ٩ - ١٩، وكذلك «عالمية الأدب وأصول التجديد وعوامله» ص ٢٦ - ٣١ من الكتاب الأول بعالمية الأدب وعواملها ص ١٠٤ - ١١٠ من الكتاب الثانى. وقارن «مجالات البحث فى الأدب المقارن» من كتاب «المواقف الأدبية» طبعة معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية عام ١٩٦٣ ص ٦ - ١٥ بالفصل الرابع من الباب الأول فى كتاب «الأدب المقارن» الذى يحمل عنوان «ميدان البحث فى الأدب المقارن» ص ٩٢ - ١٠٢ وأخيرا قارن: أنواع النماذج الإنسانية فى الأدب والمنهج المقارن فى دراستها» ص ٦٥ - ٩٠ من كتاب «النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة» طبعة دار نهضة مصر - بدون تاريخ - بمبحث «النماذج البشرية» فى كتاب «الأدب المقارن» ص ٣٠٣ - ٣٢٨.

٢١ - انظر الكتاب . ص ٤٧ - ٦٩ .

٢٢ - السابق . ص ٧٠ - ٩٢ .

٢٣ - انظر : النماذج الإنسانية . ص ٢٢ - ٦٤ .

٢٤ - طبع دار نهضة مصر - بدون تاريخ - صفحات ٥ ، ٤١ ، ٨١ ، ١٢٨ ، ١٤٧ على الترتيب .

٢٥ - طبع دار نهضة مصر - بدون تاريخ - ص ٥٧ - ١٠٩ .

٢٦ - طبع دار نهضة مصر - بدون تاريخ - صفحتي ٥ ، ١٠٠ على الترتيب .

٢٧ - في الحقيقة تسبق بداية الاهتمام العام للدكتور هلال بالجانب التطبيقي صدور كتاب «الأدب المقارن» بفترة طويلة، حيث تترد هذه البداية إلى الرسالتين اللتين تقدم بهما المؤلف إلى جامعة السوربون بباريس وحصل بهما على دكتوراه الدولة في الأدب المقارن، وهما مکتوبتان باللغة الفرنسية، وأولاهما بعنوان:

L' Influence de la Prose Arab sur la Prose Persane aux VI^e siècles
V^e et de L'Hégire (XI^e et XII^e siècles après J.c).

«تأثير النثر العربي على النثر الفارسي خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين
(الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين)» أما الرسالة الثانية فتحمل عنوان:

(Le Thème d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise de
XIII^e siècle au XX^e siècle).

«موضوع هيپاتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين»؛ فهاتان الدراستان من صميم الدراسات التطبيقية ولكن في الحقيقة لم يكن لهما أثر يذكر في مسار الدراسات الأدبية المقارنة، لأنهما مکتوبتان بالفرنسية ولم تترجما إلى العربية حتى الآن، فضلا عن أنهما لم ينشرا نشرا عاما حتى بالفرنسية وإنما صورت منهما عدة صور من الأصل المکتوب على الآلة الكاتبة، ولذلك لا يكاد القراء والباحثون العرب يعرفون عنهما شيئا باستثناء ما اقتبسه المؤلف منهما من مسائل وأفكار في مؤلفاته الأخرى.

(راجع بحثي الأستاذين الدكتورين رجاء جبر وأحمد درويش عن الرسالتين في هذا الكتاب).

٢٨ - الأدب المقارن . ط ٣ ص ١٦ ، ٣٥٥ - ٣٦٥ .

٢٩ - السابق . ص ١٥٢ - ١٥٧ .

٣٠ - السابق . ص ١٧٣ - ١٧٥ .

- ٣١ - السابق . ص ١٨٣ - ١٩٥ .
- ٣٢ - السابق . ص ١٩٥ - ٢٠١ .
- ٣٣ - السابق . ص ٢٠٣ - ٢١٢ .
- ٣٤ - السابق . ص ٢١٣ - ٢١٦ .
- ٣٥ - السابق . ص ٢٢١ - ٢٢٢ .
- ٣٦ - السابق . ص ٢٢٣ - ٢٢٨ .
- ٣٧ - السابق . ص ٢٦٦ - ٢٧٠ .
- ٣٨ - السابق . ص ٢٧٠ - ٢٨٢ .
- ٣٩ - السابق . ص ٢٩٤ - ٢٩٦ .
- ٤٠ - السابق . ص ٣٠٣ - ٣٠٤ .
- ٤١ - السابق . ص ٣٠٤ - ٣٠٦ .
- ٤٢ - السابق . ص ٣٠٦ - ٣٠٨ .
- ٤٣ - السابق . ص ٣١٢ - ٣١٣ .
- ٤٤ - السابق . ص ٣١٣ - ٣١٦ .
- ٤٥ - السابق . ص ٣١٨ - ٣١٩ .
- ٤٦ - السابق . ص ٣٦٦ - ٣٧٣ .
- ٤٧ - انظر السابق . صفحات : ١٤ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١٠١ ، ١٤١ ، ١٧٩ ، ٢٤٦ ، ٢٤٦ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٣ على الترتيب .
- ٤٨ - الأدب المقارن . الطبعة الأولى . ص ٧ .
- ٤٩ - انظر : ليلي والمجنون . ترجمة د. محمد غنيمى هلال . دار نهضة مصر ، الطبعة الثانية - بدون تاريخ - وتحتوى هذه الطبعة على مقدمتى الطبعتين الأولى والثانية ص ٣ - ١٩ .
- ٥٠ - ليلي والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى . ص ٢٤ - ٢٥ .
- ٥١ - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية . ص ٤٨ - ٤٩ .
- ٥٢ - بحث الدكتور محمد السعيد جمال الدين ، وهو أحد الخبراء فى مجال الفارسية لغة وأدبا وفكرا وحضارة ، وهو فى الوقت نفسه أحد تلاميذ الدكتور محمد غنيمى هلال فى كلية الآداب جامعة عين شمس .

- ٥٣ - راجع «الأدب المقارن» الطبعة الثالثة، صفحات ٢١٣ - ٢١٦، ٢٢٣ - ٢٢٨. و«النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة» ص ٢٢ - ٦٤.
- ٥٤ - راجع «الأدب المقارن» ط ٣ ص ١٨٣ - ١٩٥، و«دور الأدب المقارن» ص ٧٠ - ٩٢.
- ٥٥ - راجع دراسة الدكتور رجاء جبر عن الموضوع فى هذا الكتاب.
- ٥٦ - الأدب المقارن . ط ٣ ص ٣٥٥ - ٣٦٥.
- ٥٧ - النماذج الإنسانية - ص ٨٤ - ٨٦.
- ٥٨ - فى النقد المسرحى . ص ٩ - ١٩.
- ٥٩ - دراسات أدبية مقارنة . ص ٨٣ - ١٠٣ طبعة دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- ٦٠ - الأدب المقارن ط ٣ ص ١٥٢ - ١٥٧.
- ٦١ - الأدب المقارن . ط ٣ ص ٢٧٠ - ٢٨٢.
- ٦٢ - الأدب المقارن . الطبعة الأولى . ص ١٣٢ - ١٣٣.
- ٦٣ - راجع هامش ٢٧.
- ٦٤ - د. إبراهيم عبدالرحمن: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق. مكتبة الشباب، القاهرة، بدون تاريخ . ص ٨٧.
- ٦٥ - طبعة مكتبة الشباب . القاهرة (بدون تاريخ).
- ٦٦ - طبعة مكتبة الشباب . القاهرة ١٩٨٨.
- ٦٧ - نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية . ١٩٨٤، ص ١٣٨ - ١٦٥.
- ٦٨ - طبعة دار المعارف . القاهرة ١٩٨٠.
- ٦٩ - د. صلاح فضل : تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى . ص ٦.
- ٧٠ - د. الطاهر أحمد مكى: فى الأدب المقارن، دراسات نظرية وتطبيقية، دارالمعارف. مصر ١٩٨٨، ص ١٨١ - ٢٠٩.
- ٧١ - د. أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق. دار الثقافة العربية. القاهرة ١٩٩٢، ص ١٤٥ - ١٤٩.
- ٧٢ - د. سعيد علوش : إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية فى الوطن العربى. دراسة مقارنة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٨٦ ص ١٨١ - ١٩٢.
- ٧٣ - نشر مكتبة الشباب - القاهرة، ١٩٧٢.
- ٧٤ - نشر المركز العربى للبحث والنشر. القاهرة ١٩٨٥.

- ٧٥ - انظر: د. عبدالحكيم حسان: أنطونيو وكليوباترا. ص ٧٣ وما بعدها.
- ٧٦ - انظر: د. محمد غنيمى هلال: دراسات أدبية مقارنة. ص ٨٣ وما بعدها.
- ٧٧ - طبع دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية بدون تاريخ.
- ٧٨ - انظر: د. طه ندا: الأدب المقارن. ص ١٧٣ - ٢٠٣.
- ٧٩ - السابق. ص ٢٥٥ - ٢٥٦.
- ٨٠ - الطبعة الثانية. دار النهضة العربية. بيروت ١٩٨٠.
- ٨١ - د. بديع محمد جمعة: دراسات فى الأدب المقارن. ص ٢٢٣ - ٢٨٧.
- ٨٢ - صدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية بدون تاريخ، ولكن المقدمة مؤرخة فى يناير ١٩٥١، وهو ما يمكن أن نعتبره تاريخاً للطبعة.
- ٨٣ - د. طه ندا: الأدب المقارن. ص ١٤٦ - ١٥٩.
- ٨٤ - د. غنيمى هلال: الأدب المقارن. ط ٣. ص ١٩٣ - ١٩٤.
- ٨٥ - د. غنيمى هلال: دور الأدب المقارن. ص ٧٩ - ٨٠، ٨٧، ٨٨.
- ٨٦ - د. بديع محمد جمعة: دراسات فى الأدب المقارن. ص ١٦٧ - ٢١٩.
- ٨٧ - د. أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق. ص ٢٩ - ٨٠.
- ٨٨ - د. طه ندا: الأدب المقارن. ص ١٦٠ - ١٧٣.
- ٨٩ - د. محمد غنيمى هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية. ص ١١٤.
- ٩٠ - د. بديع محمد جمعة: دراسات فى الأدب المقارن، ص ٢٨٩ - ٣٥٤.
- ٩١ - د. محمد السعيد جمال الدين: الأدب المقارن. دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى. دار ثابت. القاهرة ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م. ص ٢٠٩ - ٢٨٤.
- ٩٢ - د. إبراهيم عبدالرحمن: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق. ص ٢٤٥ - ٢٩٨.
- ٩٣ - د. داود سلوم: الأدب العربى فى تراث العالم. نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية - ١٩٨٧، ص ٩٠ - ٩٢.

محمد غنيمى هلال: العالم والإنسان

صورة من قريب

بقلم: فاروق شوشة

فى الثامن عشر من شهر مارس سنة ألف و تسعمائة وست عشرة ولد محمد غنيمى هلال فى قرية سلامنت إحدى قرى مركز بلبس فى محافظة الشرقية واستقبلته أسرته - التى - كان عائلها مزارعا وحافظا للقرآن الكريم ومقيما للشعائر الدينية على خير وجه - استقبالا غير عادى فهو أول ولد يولد لها بعد بنتين تكبرانه، ونذره أبوه للتعليم الدينى فى الأزهر الشريف وطريقه كتاب القرية، فمعه الزقازيق الدينى، حيث بدأت علامات تفوق الصبى الريفى وقدراته فى التحصيل تتضح وتتجلى وتصبح حديث أسرته وحديث الناس من أهل القرية، وكان أبوه تقيا يدعو له مع صلواته فى فجر كل يوم جديد: «اللهم اجعل فى لسانك سكرة وفى عقلك جوهرة» ولا يكتفى الفتى بتعليمه الدينى فى الأزهر الشريف لكنه - وهو المتطلع للتفوق على أقرانه ورفاقه فى المعهد الدينى - يشغل نفسه كل مساء بالتوجه إلى جامعة الثقافة الحرة فى الزقازيق لتعلم اللغة الفرنسية ولم يكد يتم دراسته الثانوية الأزهرية حتى كان محصوله فى اللغة الفرنسية وقراءاته فى آدابها مماثلا لطالب البكالوريا - الذى ينهى مرحلة الدراسة الثانوية فى مدارس وزارة المعارف - فى ذلك الوقت، ويفصح الفتى عن تفوقه وتميزه من خلال تجربة أولى فى ميدان الترجمة تمثلت فى ترجمته لقصة بعنوان «أميرة البحر الصغيرة».

لكن الاهتمام بالفرنسية والأدب الفرنسى - فى هذه السن المبكرة - لم تشغله عن الاهتمام بتعميق علاقته مع التراث العربى قراءة واستذكارا وتأملا ووقفا على أمهات كتب هذا التراث وعيون مختاراته وكنوز ذخائره، وأصبح واضحا لمن حوله أن صاحبنا يستعد لمرحلة الدراسة العليا فى القاهرة عندما يلتحق بدار العلوم متكثرا إلى أساسين راسخين فى العلم والمعرفة، وعيه بالتراث العربى ولغته الفرنسية التى ينمىها بالاطلاع، ونهم القراءة المنظمة ومحاولات الترجمة المستمرة من الفرنسية إلى العربية.

لكن هذه الصفحات الأولى من سيرة محمد غنيمى هلال لا تطوى قبل الإشارة الواضحة إلى الدور الذى قامت به أسرته اهتماما ورعاية وتوفيرا للجو الملائم له للدراسة والتعلم والقراءة بالرغم من ضيق ذات اليد. ولم تكن وسائل المواصلات - فى ذلك الحين - ميسورة أو متاحة بين القرية ومدينة الزقازيق حيث يتعلم، لكن هذا لم يحل بين الأسرة وحمل المؤن إلى الابن الذى تركزت فيه أحلامها وطموحاتها وإشارها بواسطة الدواب، ولم يخيب الفتى ظن أهله ولا أملهم فيه كان أول دفعته دائما، وكانت قدرته الفذة فى الحفظ والاستذكار تستلفت النظر وتبعث على الدهشة، وهى القدرة التى ستظل ملازمة له حتى ختام رحلة الحياة، بكل تجلياتها المتمثلة فى وفرة التحصيل والإلمام الواسع بالمصادر والمراجع والتفاصيل وسهولة الاسترجاع والعودة إلى ينباع كلما تطلب الأمر ذلك .

وفى دار العلوم يفتح وجدان الفتى ومداركه على مجتمع القاهرة الثقافى والأدبى، ويصبح قريبا من الدوريات والمطبوعات المتمثلة فى عدد من المجلات الأدبية كان يحرص على متابعتها واقتنائها وهو ما يزال فى قرىته ومدارج نشأته - شأنه شأن كثير من الذين كانوا يهرعون الى محطة السكة الحديدية فى انتظار القطار الذى يحمل الصحف والمجلات ليتخاطفوا الأعداد القليلة من «الرسالة» و«الرواية» و«الثقافة» و«السياسة الأسبوعية» وغيرها من المطبوعات. ثم هو يجرب حظه فى الكتابة - فى جياء وتواضع - على صفحات بعض هذه المجلات، وينجح فى تسجيل اسم محمد غنيمى هلال على صدر بعض صفحاتها فى خواتيم ثلاثينيات هذا القرن ومطالع أربعينياته، وحين ينهى دراسته العليا ويتخرج فى دار العلوم سنة ١٩٤١ ويكون ترتيبه الأول على دفعته - بفارق هائل فى مجموع الدرجات بينه وبين من يليه فى الترتيب - يصبح الطريق أمامه ممهدا للبعثة التعليمية التى لم تتحقق إلا فى عام ١٩٤٦ بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وخلال السنوات الأربع التى تفصل بين التخرج والبعثة، كان صاحبنا يعمل مدرسا فى مدرسة قوص بمحافظة قنا لمدة سنتين، ومدرسا فى مصر الجديدة لمدة سنتين أخريين. وهيات له هذه السنوات الأربع مزيدا من الاستعداد والتحصيل والتأهل لما هو مقبل عليه عندما يقدر له أن يكون أول مبعوث مصرى لدراسة الدكتوراه فى الأدب المقارن بجامعة السوربون، ويفصح تفوقه الدراسى عن تجاوزه للدكتوراه العادية إلى

دكتوراه الدولة التى تتطلب من صاحبها دراسات عليا متخصصة فى مجالات شتى من المعرفة، ودبلومات عدة فى فروع من الدراسات الجامعية لا بد من الحصول عليها قبل التأهل لحمل اللقب المرموق الذى كلفه ست سنوات متصلة من الجهد الجاد الدءوب والسهر المضنى والتفرغ التام للدراسة الأكاديمية لدرجة الرهبة والتكشف وهو الأمر الذى كان يأخذه عليه وينقده بسببه بعض زملاءه البعثة ورفاق الدراسة حين يرونه يغمض عينيه ويصم أذنيه عن كل ما تمتلئ به باريس من فنون وحضارة وحياة متجددة ممتلئة صاخبة، وكأنما كان صاحبنا لا يجد غايته ومبتغاه فى غير الكتاب والمكتبة عكوفاً واحتشاداً وتفرغاً، أما المسرح والمتحف ودار الأوبرا والعروض الموسيقية والفنية ومملكة الشباب فى الحى اللاتينى وأقضية البيجال ومنهارتر، فأمور لا تليق براهب العلم الذى نذر وقته للدراسة الأكاديمية من غير أن يعنى - فى أية مرحلة من العمر - بتعميق خبراته الحياتية وامتلاء جوانب شخصيته الاجتماعية وإثراء حاسته الأدبية والنقدية بالخبرة الفنية المتكاملة التى هى حصيلة رؤية فنية واسعة وإنضاج قدرته على التذوق والاتساع لمعنى الجمال فى شتى صورهِ وتجلياته.

ويعود محمد غنيمى هلال إلى الوطن قرب ختام عام ١٩٥٢ ومعه دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن، ولغة جديدة أجاد تعلمها وأتقنها بالإضافة إلى لغته الفرنسية هى اللغة الفارسية ومعرفة لا بأس بها باللغة الإنجليزية، ومشروع ثقافى وأكاديمى سيبدأ فى إنجازه وتحقيقه منذ اليوم الأول لبدء العام الدراسى ونهوضه بمسئوليته الجديدة فى كلية دار العلوم التى عاد إليها وهى إحدى كليات جامعة القاهرة، مدرسا للمقالة والتحرير ومعه أيضا زوجة فرنسية من ريف الجنوب الفرنسية، تزوجها وهو فى فرنسا حاصلة على ليسانس الآداب، كانت من عوامل توفيقه فى دراسته، مكررة الدور الذى قامت به «سوزان» فى حياة عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين، ويقيم الدكتور محمد غنيمى هلال مع زوجته الفرنسية فى حدائق القبة لمدة عام ثم ينتقل إلى الإقامة فى منيل الروضة، ولا يكاد يمر عامان حتى ينتهى الزواج وتعود الفرنسية إلى فرنسا، ثم تبدأ فى مراسلته فلا يقرأ رسائلها خشية أن يضعف وتعاوده مشاعره التى ربطت بينهما فى فرنسا، ولا يمضى إلا وقت قصير وسرعان ما يتزوج من زوجته المصرية التى ستصبح أما لولديه

أسامة ونجوى والتي ستشاركه رحلة حياته بحلوها ومرها حتى لحظة الفراق فى السابع والعشرين من يوليو سنة ألف وتسعمائة وثمان وستين، ويرحل الدكتور محمد غنيمى هلال وهو فى بداية عمر التألق والنضج والاكتمال عن اثنين وخمسين عاما قضى سنواته الأخيرة منها يصارع ضراوة الأحقاد وفساد الذمم وإنعدام الإنصاف والإحساس بالاغتراب والتوحد، ويجنى حصاد انعدام الخبرة الاجتماعية، والشك القاتل فى الناس وانعدام الثقة فيمن حوله من البشر.

وتبدأ تراجيديا المعاناة - التى أفضت إلى المرض العضال فالموت - باللحظة التى يتقدم فيها مع غيره لوظيفة أستاذ كرسى النقد الأدبى والأدب المقارن فى كلية دار العلوم، وكان يرى أنه المستحق لها بحكم الدراسة والتكوين والتأهيل والتخصص، فالأدب المقارن دعامة المعرفة الواسعة باللغات وآدابها، ودكتوراه الدولة التى أتى بها من السوربون تؤهله لهذا المكان وهذه المكانة، لكن صدمة عدم اختياره ترده إلى المشاعر العنيفة المستوفزة وردود الفعل الضارية مع نفسه: تعذيبا ومعاناة، ثم تجربة اللحظة التى يتقدم فيها لجائزة الدولة التشجيعية فى الدراسات النقدية، وكان كتابه الضخم «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث» ودراسته عن الرومانتيكية وعن الحياة العاطفية ولىلى والمجنون فى الأدبين العربى والقارسى وغيرها من الدراسات تؤهله عن جدارة لنيل الجائزة، لكن غيره يتقدمه فى الحصول على الجائزة التى كان عميد الأدب العربى على رأس تحكيمها من الأساتذة وكبار القوم من أصحاب الحيثية الأكاديمية، وقيل وقتها - إن البعض - من ذى الخطوة لديه - قد أوغروا صدره على هذا الدرعى الجامح الذى يتقدم إلى الساحة مدرعا بعلمه الغزير وثقافته الواسعة ومواقفه الجادة وانعدام خبرته الاجتماعية فى مجال العلاقات والحسابات وافتقاده للقدرة على المجاملة وتغليف رأى الصارم بما يتطلبه المقام من مقدمات والتفاف ومناورة وتغطية لسم الأحكام بمعسول القول.

ويصب صاحبنا جام غضبه على الجميع، غير مبال بما لبعضهم من مكانة أو قدرة على التأثير، التأثير فى الموقع والرزق. وعندما وجد نفسه محاصرا، لم يتردد فى أن يكتب عن «شجرة الزقوم» مستدعيا ثقافته القرآنية فى واحدة من أكثر المقالات الأدبية امتلاء بالغضب والهجاء الاجتماعى اللاذع والتكيل بالخصوم. كان

واضحاً - لكل من يقرأ كلماته المشتعلة - أن أعماقه تنزف، وأن كبده وقد أصيبت في الصميم، وأن خصومه قد نجحوا في توجيه سهامهم إلى مقتل.

يقول في المقالة التي نشرت في مجلة «الكاتب» ثم أعيد نشرها ضمن موضوعات كتابه الذي نشر بعد رحيله: «قضايا معاصرة في الأدب والنقد» وجعل عنوانها «شجرة الزقوم».

«قد ضربها الله مثلاً لسوء الاختيار وضلال الفهم، وضياع الرشد، وعناد الغرور، ثم هي بعد ذلك تجسيم موح للتقليد الدليل، وعمى البصيرة، لدى كل من اتخذ إلهه هواه، وأضله الله على علم، وختم على سمعه وقلبه، وجعل على بصره غشاوة. هذا أمرها في القرآن الكريم.

ونتوجه نحن بها إلى القراء مثلاً لمن يضلون في فهم المحاكاة في مجال الفكر والثقافة، وطبيعة التجديد الأدبي، وطرق الإفادة من الثقافات الأجنبية على سواء، وإن هذه الإفادة ليست تقليد القروء، أو ترديد البيغاوات، فالثقافة بجميع فروعها في استعانتها بمصادر العالمية تعاون وجهد، لا هيمنة فيها بجاه أو مزعم.

وعندنا أن الذين يجرؤون على تبني هذه المزاعم في أية صورة من صورها يزرعون في مجتمعنا العربي الحبيب شجرة الزقوم، ليحيلوه جحيماً على العاملين، ويتنكبوا به صنوف الوعي السليم ليصلوا إلى أغراضهم - عن سوء نية - بسلوك سبيل لا تستقيم، ونقرر ابتداءً بديهية من البديهيات لا نظن عاقلاً ينازعنا فيها، حتى لو كان من أصحاب شجرة الزقوم».

ويسخر الدكتور محمد غنيمى هلال من الذين لم ينصفوه في موقفه من أجل الحصول على شهادة الدولة في الدراسات النقدية بحجة أنه لا يعرف اليونانية ولا خبرة له بمجال الدراسات الكلاسيكية التي تخصص فيها منافسه، والذي حكم له بالجائزة، وتنطق سخريته اللاذعة بقدرة عالية على إبداع هذا اللون من الكتابة الأدبية السوداء حين يقول: «أو تستطيع أن تتهجي اليونانية؟ فانت إذن قد بلغت قمة الكمال، ولا عليك بعد ذلك أن تجهل من أمور الثقافة والدراسة كل ما قيل وكل ما يقال، ودع عنك أمر اللغة القومية وما يمكن أن ينشد لها من مثال وليردد

صدى ذلك كل شخصية من أتباع هذا الكهنوت فى أخطر مظاهره، حتى لو كانت هى لا تستطيع تهجى اليونانية».

حتى نصل إلى قوله فى ختام مقاله: « فإذا أتى بين ظهرانينا من يحد الثقافة بحدود اليونانية ومعرفتها ومن يزعم أن اليونانى الذى لا يقرأ هو وحده الذى يجب أن يقرأ، ومن يصرح بأن فلانا يعرف اليونانية فهو إذن حجة، فى ماذا؟ فيما يريد هو. فلا قيمة لمحاجتك، ما دمت لم تعرف اليونانية، كما لا يصح أن تتحدث عن اليونانية ولا عن ثقافتها، ولا أن تحاول الانتفاع بها ما دمت لم تطلع عليها فى لغتها الأصلية. أو لم يتحدث هو أو سواه عن الإنجليزية أو الألمانية، فى حين لم يطلع عليها بنفسه أو يستقيم فى منطق العقل ألا يعرف الإنسان شيئاً إلا إذا اطلع عليه بنفسه فى لغته الأصلية ؟ أو علينا إذا درسنا تاريخ الفلسفة - وبعضها شرقى وبعضها غربى - أن نتعلم لغات هيجل وإيراسم وكيركجارد وإيسن ومن إليهم من الأوروبيين، ثم لغات كونفوشيوس وزرادشت وبوذا ومن إليهم من الشرقيين. . . وإلا لم تكن لمعارفنا قيمة؟ أو يعرف كل المسيحيين السريانية لغة عيسى، والمسلمون جميعاً اللغة العربية: لغة محمد، أو كانوا يعرفون الهيروغليفية حين دعوا إلى الفرعونية؟ ثم أين الدعوة الخلاقة فى الولوع بالهلينية والجموح نحوها هذا الجموح العقيم؟

وليظهر لنا على دراسة جادة لأحدهم فى اليونانية وصلاتها بالثقافة العالمية، وتأثيرها الحاد فى أدبنا ونقدنا القديم، ومدى ما يمكن أن نفيد منها الآن فى توجيه أدبنا، ثم مكانتها الآن فى الثقافة العالمية وتوجيه النقد العالمى . لم يخرجوا فى جميع ما كتبوا عن إطلاقات عامة وأفكار مبتذلة وفتات موائد دارسين غرباء عن العرب. وثقافتهم، ويتخذون منها ما اتخذه الكفار من النسيء يحلون بها فى عام ما يحرمونه فى عام آخر.

لا تحاول أن تبحث عن منطق فيما اختاروا لأنفسهم من مسلك أهون ما يقال فيه إنه خطر جسيم على القومية والوطنية، وحرب على كل منطق، وتمرد على كل منهج، وتنكر للغة القومية. فنزعتهم هذه شيطانية كقطع شجرة الزقوم، فإذا كانوا يهرعون فى آثار الأوروبيين فقد بينا منزع الأوروبيين ومنهجهم فى هليينتهم،

ولكنهم فى نظرنآ يهرعون فى آآار الهدآمين ممن لآ منطق لهم سوى هدم المنطق؁ والعدوان على الثقافة والمثقفين .

هذه هى الشجرة الملعونة فى القرآن؁ شجرة الكهنوت الثقافى؁ والتقليد الضال؁ يحاولون أن يزرعوها فى حقول الفكر ليصيروها جحيما وطعاما أثيرا .

ثم كانت اللحظة الثالثة فى سياق هذه التراجيدين التى أفضت إلى الداء العضال فالوت؁ حين خطر لصاحبنا - بعد فشله فى الفوز بكرسى النقد الأدبى والأدب المقارن فى دار العلوم - أن يتوجه إلى جامعة الأزهر؁ لنيل المنصب الشاغر هناك فى قسم النقد الأدبى والبلاغة؁ ويمتونه الأمانى؁ ويزينون له الحصول على مبتغاه؁ حتى إذا ترك موقعه فى كليته؁ وبدأ عمله فى جامعة الأزهر؁ فوجئ بهم يختارون لرئاسة القسم الذى يعمل فيه شيخا أزهريا لآ علاقة له بمجال التخصص كما يفهمه هو؁ وحين يشكو الأمر إلى رئيس الجامعة - العالم الجليل الراحل الشيخ «أحمد حسن الباقورى - ويبسط بين يديه أمر الشهادات التى حصل عليها من السوربون فى مجال تخصصه يفاجئه الشيخ الباقورى - وربما على سبيل التندر والمداغة - بأن الشهادة التى يعتدون بها هى شهادة الميلاد؁ ولما كان الشيخ الذى اختارته الجامعة لرئاسة القسم أقدم منه فى الحصول على شهادة الميلاد؁ فقد استحق الفوز بالمكان؁ ورئاسة القسم . ويومها رأيت الدكتور محمد غنىمى هلال كما لم أراه من قبل ثورة وغضبا واحتدادا وتأثرا . كانت فجيعته فى موقف فضيلة الشيخ الباقورى هائلة؁ ولم يكن يظن أن الأمر يمكن أن يصل به - فى مجال المقارنة والمنافسة مع الأستاذ الأزهرى - إلى هذا المستوى من الحكم والتفضيل . وهىأه هذا الموقف الممتلىء بالسخط والإحباط للتفكير فى العمل بالسودان وترك مصر لمن فيها .

وكان قراره بالعمل فى فرع جامعة القاهرة بالخرطوم لمدة عامين - فى كلية الآداب - بمثابة بداية النهاية؁ فقد بدأت معاناته الحقيقية مع إصابته فى الكبد؁ ولم تفلح جهود الدكتور بول غليونجى - بكل خبرته الطبية ومؤهلاته العلمية الكبيرة - فى وقف العلة أو معالجة الداء الكامن والحالة المتفجرة؁ وعندما عاد صاحبنا من السودان فى ختام العام الدراسى لسنة ١٩٦٨ كانت نذر النهاية تقترب وكانت علة الجسد قد تفاعلت مع علة الروح التى سبقتها إليه؁ وتحالفتا عليه هدا لقواه

الجسد قد تفاعلت مع علة الروح التي سبقتها إليه، وتحالفتا عليه هدأ لقواه واستنزافا لطاقته وإصابة له بتضخم الكبد والفشل الكبدى فالاستسقاء فالموت .

ولم تكن معركته مع الموت معركته الوحيدة، بعد أن سبقتها معارك مع من رأى فيهم عقبة تحول بينه وبين مكانة يتطلع إليها ويرى أنه أهل لها قبل غيره، ومن بثوا سموم أحقادهم وضغائنهم عليه بسبب نجاحه المدوى وقدرته على الإنجاز فأقاموا فى وجهه العراقيل والسدود، وحرموه موقعه الجامعى ومكانته من الأستاذية وتحقيق طموحه المشروع .

ولقد أتيح لى أن أكون ضمن أول دفعة تتلمذت على يديه من طلاب دارالعلوم عندما بدأ عمله مدرسا فيها فى العام الجامعى ١٩٥٢/١٩٥٣.. كنا مجموعة من حملة الشهادة التوجيهية تلتحق بالكلية لأول مرة وكان هو يدرس لنا مادة «المقالة والتحرير» كان صوته خفيفا غير مبین، وكانت طريقته فى الشرح والإيضاح غير مقنعة، وأوشكنا ننصرف عنه من غير أن نبذل مجهودا فى اكتشاف ما لديه من مخزون معرفى أو راد ثقافى، وكان هو يعمد إلى استئثارنا وتنبيه عقولنا بأسئلة متناثرة متقطعة، تبدو وكأنها لا رابط بينها ولا نظام، وشيئا فشيئا ألفنا طريقته ومنهجه وأسلوبه وإذا بنا نكتشف فيه بحرا من العلم والمعرفة الواسعة، وطاقة هائلة من طاقات التغيير والتنوير، وكان موضوع المحاضرات يجرى بالتنقل من موضوع إلى موضوع ومن مجال إلى مجال، كيف نكتب مقالة أدبية، وكيف نحشد لها، وكيف نصوغ أفكارنا وكيف نطمئن إلى منهج الكتاب والتأنيج المستخلصة وكيف يكون الأسلوب، وما هو الأسلوب الجديد الذى يقوم مقام الدراسات البلاغية القديمة والعقيدة، وعلى يدى محمد غنيمى هلال بدأت معرفتنا الأولى بعلم جديد يسمى علم الأسلوب، ومجال جديد من مجالات الدراسة الأدبية يسمى الأدب المقارن، وبدأ اكتشافنا لحجم ما تتطلبه هذه الدراسة المقارنة من وعى وثقافة ومعرفة باللغات وقدرة على التذوق والتحليل .

كان الدرس الأول الذى قدمه لنا محمد غنيمى هلال يتمثل فى ضرورة الإحاطة بتراث الإنسانية فى علم النقد الأدبى «فلا جديد جده منطلقة دون رجوع إلى القديم فى شتى مصادره، مع تمثيل له ووقوف على حقيقته» ومن هنا كان

تقييمه الفذ للنقد العربي القديم فى ذاته وعلى أساس مصادرة القديمة، ثم على أساس منزلته من النقد الحديث فى ضوء نظرياته ومذاهبه وأسسها الفلسفية والفنية.

وكان الدرس الثانى الذى قدمه محمد غنىمى هلال أن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلق الفنان، ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تيسر بدونها، وللنقد أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريفاً وأضافه إلى التراث القومى أو العالمى. والناقد العبقرى كالأديب العبقرى قد يضيف جديداً بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة. ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحاً فنياً وعلمياً، يفيد فيه بما اطلع عليه من التراث الأدبى وتراث النقد معاً، فالأديب والناقد كلاهما صادر عن عبقريته، وكلاهما فى منطقة تشبه تلك التى تحدث عنها «فرجيل» فى الكوميديا الإلهية لدانتى حين قال له: «لقد وصلت إلى مكان لا تستطيع بنصائحى أن تتبين معالمه، وقد سريت بك إلى حدود على قواعد الفن والصناعة، ومنذ الآن ليس لك من حصاد سوى حاستك الفنية وما توحى به إليك من متعة، لأنك تجاوزت حدود الطرق الوعرة. طرق الصناعة والتعلم»

وكان الدرس الثالث للدكتور محمد غنىمى هلال يتمثل فى العناية الفائقة والجد الدائب للتعريف بالدراسات الأدبية المقارنة، والإسهام فيها وتشجيعها وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن فيما يخص الوعى القومى والوطنى والفنى والإنسانى فالى جانب مما يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصيتنا القومية، وتنمية نواحي الأصاله فى استعدادنا، وتوجيهها توجيهاً رشيداً، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر، وإبراز مقومات قوميتنا فى الحاضر، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية فى التراث الأدبى العالمى - إلى جانب ذلك كله تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى هى الكشف عن أصالة الروح القومية فى صلتها بالروح الإنسانية العامة فى ماضيها وحاضرها. ومن هنا كانت جهوده الدائبة - فى مجال الدراسات المقارنة - حول موضوعات ليلية والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى، وكليوباترا فى الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية،

وهيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى، ودون جوان فى الآداب الأوربية، وشهرزاد فى الآداب الأوربية والآدب العربى، ويوسف وزليخا فى الآدب الفارسى، إلى آخر هذه النماذج من الدراسة المقارنة التى أفرد لبعضها كتباً مستقلة، هى بمثابة اللبنة الأولى التى يضعها أول باحث وناقد عربى فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة، محاولاً من خلالها الكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقلى للإنسان الحديث، وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو فى مرآة شخصيات أسطورية - بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك إلى نفوسنا، فهو فى الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم - ومن هنا لا يذكر له نضاله المتوهج العنيف، باعتباره فارساً فى كتيبة النقاد التى آزرت قضايا الآدب للحياة وتبنت دعوة الالتزام متكئة إلى أساسيات الاشتراكى والوجودى معاً، فى مواجهة الذين ارتفعت أصواتهم وهم يلوحون بمفاهيم الفن للفن والقول بانعدام العلاقة بين الآدب والمجتمع، وهو النضال الذى جعل منه ناقداً بارزاً من نقاد المواقف - مع محمد مندور ولويس عوض وعلى الراعى وغيرهم - والذى دفعه إلى ترجمة كتاب : ما الآدب؟ لجان بول سارتر ومسرحية «رءوس الآخرين» لمارسيل إيميه، والخوض فى غمار النقد التطبيقى لعديد من المسرحيات العالمية.

ولابد أن نضع فكره وتوجهاته فى إطارها الزمنى والتاريخى من حركة المجتمع وتطور الوعى بالفكر النقدى والمقارن؛ لقد كان فكره تعبيراً عن المدرسة الفرنسية فى الآدب المقارن وهى التى عرفت باسم المدرسة التاريخية التى تعنى بقضية التأثير والتأثر باعتبارها ركيزه المدرسة الأدبية المقارنة، ولم تكن قد ظهرت بعد المدرسة الأمريكية فى مجال هذه الدروس التى تركز على تحليل النص فى إطار جنسه الأدبى دون التفات إلى قضية التأثير والتأثر. وأن نضع هذا الجهد التنويرى لمحمد غنيمى هلال وسط ظلمات حالكة كانت تسيطر على مناخ الدراسة الأكاديمية فى دار العلوم عندما بدأ فيها مدرسا - باستثناء ومضات مشعة تمثلت فى عدد من الذين أتيح لهم التأهل فى جامعات الغرب ومراكز التنوير الأوربية فى مجالات الدراسة اللغوية والفلسفية الأدبية ولم يكن هو أعلاهم صوتاً عندما يحاضر أو يتكلم، لكنه كان أكثرهم نفاذاً وأصالة عندما يكتب وي طرح فكره على

الورق. ولقد رأيت كبار نقاد عصره وأساتذة زمانه يحترمونه ويقدرونه ويجلونهم، وفي مقدمتهم رجل الفكر والفلسفة الدكتور عبدالرحمن بدوي الذي قلما اهتم بتقدير باحث أو عالم، وشيخ النقاد الدكتور محمد مندور الذي كانت تربطه به علاقة وثيقة وحميمة، ويرى أنه دائما «مذاكر» أي قادر على استحضار مخزونه الثقافي والمعرفي، وربما كان في هذا الحكم الذي كثيرا ما أفضى به تلميح إلى أن ذاكرة الدكتور هلال أكثر وضوحا من اجتهاده ومحفوظه أقوى من تمثله وذاتيته، وعندما رحل الدكتور هلال رثاه الدكتور لويس عوض بمقالة باكية جعل عنوانها «عندما نتلفت حولنا فلا نجدهم» ضمنها افتقاده لصوت نقدي جاد وجسور كان يمثل دعما للكتيبة النقدية التي ترسى وتؤصل لمفاهيم جديدة حول علاقة الأدب بالحياة والمجتمع والإنسان. أما الناقد الكبير الدكتور عبدالقادر القط فقد كان يرى فيه الصديق الوفي والناقد الجاد والموقف الموضوعي والرأي الواضح والبصر الصائب. أما تلاميذه - عن قرب بالمباشرة وعن بعد بالقراءة - فيرون فيه رمزا من رموز التنوير، كرس حياته لرسالة كبرى ومشروع ضخم، وكانت حياته جهدا دائما مخلصا لم يعرف غير العمل والعرق والدموع.

ومثل كل الفرسان والمحاربين، كانت طبيعته لاتعرف الانحناء للعاصفة أو الالتفاف والمداورة، لذا فقد كان سهلا أن ينكسر، وساعد على هذا الانكسار المأساوي إيمانه بقيم مثالية عاش من أجلها وناضل في غير هواة، ولمجدة لاتعرف في منطق العلاقات بين الناس غير اللونين الأبيض والأسود، فكان - في تألقه وانكساره - تجسيدا حيا لاكتمال الفكر والسلوك، المثال والواقع، التراث والمعاصرة.

ويكفيه أنه عاش حياته - التي توقفت عند الثانية والخمسين - عارفا عن أي منصب خارج نطاق العمل الجامعي، فلم يسع إلى وظيفة يمكن أن تحقق له المزيد من النفوذ أو الشهرة وذيوع الصيت. ولقد عرض عليه منصب كبير في وزارة الثقافة عندما كان الدكتور حاتم وزيرا لها، فاعتذر على الفور عن عدم قبوله، كما كان دائم النقد واللوم لرفاقه في البعثة إلى فرنسا الذين تخلوا واحدا بعد الآخر عن مواقعهم في الجامعة ليعملوا بالسياسة ويمارسوا المناصب العامة ذات النفوذ، وكان من هؤلاء الرفاق الدكاترة رفعت المحجوب ولييب شقير وطعيمة الجرف وآخرون.

الجامعى ودخله المتواضع من كتبه التى لم تكن فى يوم من الأيام - بفضل تخصصها ومنهجيتها الصارمة - واسعة الانتشار. لكنه رحل وهو يمتلك هذا الرصيد الحى والمتجدد والباقى فى قلوب أصدقائه وتلاميذه وقرائه وعارفى فضله.

لقد رأوا فيه دوما واحدا من رهبان الفكر، العارفين عن الأضواء، المعتصمين بكبريائهم وتواضعهم بعيدا عن مواطن الزيف والادعاء. ورحل تاركا هذه المكتبة المتميزة فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة، وهى مكتبة رائدة بكل المقاييس، لا بد من البدء بها لكل من يفكر أن يخط حرفا واحدا فى مجال الأدب المقارن، وكتبا ثلاثة - جمعت وطبعت بعد رحيله - تضم آخر آثاره القلمية فى أدب المقالة. وهو لون من الكتابة تفوق فيه وأبدع، هى: «فى النقد التطبيقى والمقارن»، و«قضايا معاصرة فى الأدب والنقد»، و«دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده»، وسبقى منه - بعد هذا كله وقبله - وجه العالم والإنسان، يغمرنا بسمته الأصيل وخلقه النبيل ودوره التنويرى الجليل.

مشهد من خيوط الفجر هلال والأدب الفارسي

بقلم: الدكتور محمد السعيد جمال الدين (*)

لنعتقد مجلسنا على مشهد من خيوط الفجر،

ونسوق في مجمع الفلان نبذة من طرائف اللطفا.

عبدالرحمن الجاسي - ترجمة محمد غنيمي هلال

بعد أن نشر أستاذنا الدكتور محمد غنيمي هلال - رحمه الله تعالى - الطبعة الأولى من كتابه «الأدب المقارن» شعر بحاجة ماسة إلى أن يشفع النظرية التي عرضها مجملة في كتابه بدراسة تطبيقية تبين للناس أن ذلك المنهج العلمي الصارم الذي دعا إليه في كتابه قابل للتطبيق من كل الوجوه. وأن دعوته إلى العناية بالدراسات المقارنة والإسهام فيها وتشجيعها ليست مجرد دعوة مثالية يصيبها العوار ويخترمها النقص والقصور إن هي وضعت موضع التطبيق، لوعورة مسلكها وصعوبة مدخلها ومخرجها، فعزم حينذاك على أن ينهض بنفسه بهذه المهمة.

كان عليه أن يختار موضوعاً صالحاً للتطبيق، يتناسب مع جلال الدعوة التي دعا إليها، ويتكافأ مع ميوله واهتماماته الخاصة. وكان الأقرب بداهة أن يختار موضوعاً يعرض من خلاله لقضية التأثير والتأثر بين أدبنا العربي وأحد الآداب الأوروبية بحكم علاقته الوثيقة بتلك الآداب ومعايشته لأهلها وسهولة الحصول على المادة العلمية اللازمة لدراستها، وفصل الأصيل عن الدخيل في مكوناتها وكشف ظواهر تأثيرها في العصر الحديث على أدبنا العربي؛ فهذا طريق قد طرقه كثيرون قبله من المقارنين الأوروبيين. لكنه ضرب صفحاً عن ذلك كله وأراد أن يرتاد أرضاً بكرّاً لم يقبض لأحد قبله أن يخطو فيها هذه الخطى المطمئنة الواثقة الواعدة.

كان واضحاً بيننا لمن يقرأ كتابه «الأدب المقارن»، وبخاصة في طبعته الثانية الموسعة، أن خيوطاً من النور ظلت تتجمع الواحد تلو الآخر في نفسه ووجدانه

(*) أستاذ اللغة الفارسية والأدب المقارن ورئيس قسم لغات الأمم الإسلامية. كلية الآداب. جامعة عين شمس.

صادرة من هناك، من جهة الشرق ومن تلقاء الأدب الفارسي بخاصة قد لفتت انتباهه. وألهبت مشاعره، وشجذت همته لكي ينشئ عملاً لم يسبق إليه، يصبح علماً عليه ومعلماً، وفتحاً لباب جديد من أبواب المعرفة أمام طلابها وسالكي دروبها، ودعماً صادقاً قوياً لإقرار درس الأدب المقارن في الجامعات المصرية والعربية على منهج علمي سديد.

فلم يجد موضوعاً قابلاً كل صورة من تلك الصور عنده أحق بالتأمل وأنجدر بالتوسع والتعمق من موضوع «ليلي والمجنون بين الأدبين العربي والفارسي» الذي صدرت طبعته الثانية بعنوان: «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية».

وأرجح أن هذا الكتاب إنما هو تكملة لكتاب «الأدب المقارن» وتكملة له وتطبيق علمي لمنهجه كما أسلفت. ولكن، كيف كان ذلك؟

كان الأستاذ قد قصد من تأليف كتابه «الأدب المقارن» أن يعرض موضوع هذا العلم الذي صار واحداً من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأنًا وأعظمها جدوى. وتوخى أن يكون عرضه شاملاً في إجمال مستوعباً بغير تفصيل، سعياً منه إلى تصحيح الخطأ الذي وقع فيه الناس في تحديد مفهوم هذا العلم «مما كان سبباً في تعثر خطأ الدراسة فيه، وتفسير كثير من الدارسين منه، وتضليل الناس في جدواه» (١).

وإذا أمعنت النظر في نشأة الأدب المقارن في مصر، وهي نشأة ترجع بتاريخها إلى الربع الثاني من القرن العشرين وجدتها لاتنهض على أسس فكرية واتجاهات فلسفية ومنحى علمي، ومنهج نقدي، ودعوات نظرية، يؤمن أصحابها بأن هذا العلم ضرورة ملحة لاغناء عنها، ولامحيدها من الاستجابة إليها (٢). وإنما كانت الغاية من إنشائه آنذاك أن يوضع في منهج الجامعات بلا سابقة ولاتمهيد، ودون استعداد لإقراره أو وقوف على حقيقته. وقد تصدى لتدريسه نفر أساءوا إلى مفهومه ونفروا منه وشككوا في جدواه، بقدر ما أساءوا إلى أنفسهم بما قدموه من «دراسات مقارنة» - زعموا - وهي ليست في واقع الأمر من الأدب المقارن في شيء.

ولم يكن بوسع هؤلاء وقد مضى عليهم زمن ييثون هذه الآفات ويتعاشون

بها أن يستمروا طويلا فى هذا الخطل بعد أن ترجمت بعض الكتب فى خارج الجامعة تشرح الأدب المقارن شرحاً صحيحاً موضعاً لأسسه ومبرزاً لمعالمه، فقد ترجم أولا كتاب «فان تيجم» بعنوان «الأدب المقارن» ثم ترجم كتاب بنفس العنوان لـ «جويار». ويرغم صعوبة هذين الكتابين على فهم الدارسين لأن مؤلفيهما من الغربيين، وأمثلتهما - كما يقول الدكتور هلال - «بعيدة كل البعد عن أدبنا» فإنهما قد أفادا فائدة محققة فى إمطة اللثام عن حقيقة الأدب المقارن وبيان أهميته.

ولو كان هذا النفر - بمن اضطلعوا فى الجامعات بتدريس ماسموه بالدراسات المقارنة - منصفين حقاً لأحسوا قبل غيرهم بالخلل الواقع فى فهمهم لهذا العلم وتقديرهم لجدواه، بعد أن وقفوا من خلال هذه الترجمات وغيرها على طرف من معناه وجانب من حقيقته، ولهبوا لإصلاح هذا الخلل دون إبطاء أو توان، غير أنهم استداروا حول أنفسهم دورة كاملة، وبخاصة حين أدركوا «صعوبة الدراسة فيه وتشعبها» وحاجتها إلى جهد، (ومن ثم) رجعوا عن الدعوة إليه، بل أخذوا يدعون إلى استحالة دراسته والتخصص فيه^(٣) وكان من الممكن لدعوتهم الأخيرة أن تلقى بجرانها على حياتنا الأدبية فلا تقوم للأدب المقارن قائمة فى بلادنا العربية «لولا أن الضرورة الفكرية والعلمية والفنية إلى هذا العلم كانت أقوى من أن تسترها الصيحات المعوقة»^(٤).

كان هذا هو الواقع الذى انتهى بالأدب المقارن إلى هذه الحالة المزرية وهذا المأزق الضنك، بعد عودة الدكتور هلال من بعثته فى فرنسا سنة ١٩٥٢. وقد أيقن حينذاك أن عليه أن ينهض بمهمة جليلة ذات خطر تنقسم إلى قسمين، طوى نفسه على عزيمة لاتعرف الكلل لإنجازهما تباعاً:

أما الشطر الأول: فهو العمل من أجل إزالة الالتباس الحاصل فى مفهوم هذا العلم. وفى أناة وصبر واستقصاء جهد ألف الأستاذ كتابه الجامع «الأدب المقارن» لعرض موضوع وبيان حده على سبيل الإجمال، واستقصاء مناهج البحث فيه، مع ضرب أمثلة عامة توضح ماشرح، وزوده بفصل يتضمن دعوة ملحة لإقرار منهج منظم للأدب المقارن فى الجامعات المصرية والعربية.

كان على يقين من أنه إنما يرسى أسساً جديدة لعلم جليل الخطر عظيم الأثر

فى حياتنا الأدبية؁ ويزيل عنه ما علق بمفهومه من لبس وفساد؁ وهو من قبل ومن بعد علم له حده الجامع المانع وليس - كما يظن بعضهم - مجرد مذهب أدبى أوروبى لن يلبث أن يحول ويزول بمضى الوقت؁ وأن من يلم به - ولو إماما يسيراً- يستطيع أن يتبين بجلاء مدى ما قدمه - منذ أن كان فكرة فى أذهان بعض المقارنين الأوروبين - من خدمات إلى أدبنا العربى بخاصة وآدبنا الإسلامية بعامة .

فلقد حقق هذا العلم بمنهجه الصارم الذى لا يرقى إلى عدالته شك إنجازات واسعة فى هذا السبيل حين بين أن الأدب العربى وسائر الآداب الإسلامية قد غدت الآداب الأوروبية والعالمية جميعاً بمؤثرات لزمته فى عصور نهضتها . ومن ثم كان هذا العلم - بمقياس الأصالة عند الدكتور هلال - علماً جامعاً جليل الخطر فى حياتنا الأدبية؁ لما يزودنا به من «تغذية شخصيتنا القومية؁ وتنمية نواحي الأصالة فى استعداداتنا؁ وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية فى التراث الأدبى العالمى» .

على أن الأمر لا يتعلق بالماضى وحده بل يتصل اتصالاً مباشراً بواقعنا الأدبى المعاصر حين تتحقق قيادة حركات التجديد فيه على منهج سديد مثمر .

وبصدور كتاب «الأدب المقارن» تبذدت تلك المقولات الفاسدة المبيرة التى راحت من قبل وانقشعت عن سماء صافية مشرقة كأنها لم تكن تشكو لتوها ظلاماً ولا كدرأ؁ وأصابت هذه الدعوة من النجاح والذيع ما تصيبه الدعوات المخلصة والعزائم الصادقة .

وأما الشطر الثانى من المهمة التى وقف الدكتور هلال جهده عليها فى تلك الفترة من حياته العلمية الحافلة فهو شطر التطبيق .

ها هو ذا قد جمع شتات المنهج فى نفسه؁ وأصل لنفسه أصوله؁ فأراد أن يبين أنه - برغم صعوبة مسلكه وتشعب دروبه - منهج قابل للتطبيق من كل الوجوه .

ولذلك عكف الأستاذ على تأليف كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» عن ليلى والمجنون بين الأديين العربى والفارسى . وحشد إمكاناته كلها لإنجاز هذا العمل على أكمل وجه كما أسلفنا .

وأمر مُلزم لمن يقتحم هذه اللجّة ويتزل في هذا الميدان أن يرجع إلى النصوص في لغاتها الأصلية، لكي يوضح ما انفردت به تلك النصوص، وما كسبته أو فقدته من خصائص حين تعرضت لمؤثر خارجي، ولذلك كان على الأستاذ أن يستعين بدراسته السابقة للغة الفارسية وآدابها في قراءة أعمال شعراء الفرس، لكي يتبين ماكان للقصة العربية من أثر في تلك الأعمال.

والحديث عن قصة «مجنون ليلى» في الفارسية يطول ويتشعب لأن عدداً لا بأس به من كبار شعراء الفرس قد أفردوا لها دواوين بأكملها ربما بلغ عدد أبيات الواحد منها بضعة آلاف. وكان «نظامي الكنجوي» (من شعراء القرن الخامس الهجري) أول من نظم القصة بالفارسية ثم تبعه آخرون من كبارهم.

ولعلّه كان يكفي الأستاذ أن يدرس مدى تأثير نظامي بالقصة العربية دون أن يتطرق إلى أعمال من تلاه من شعراء الفرس ممن نظموا القصة. لكن الدكتور هلال قد سما بهمته إلى دراسة تلك الأعمال كلها واستقرأها «وهو الاستقراء الذي بذلت فيه وسع الطاقة»^(٥) كما يصرح هو نفسه.

هي مهمة كبيرة بلا ريب، وععبء ثقيل، وأمر شديد المراس لمن لم يملك ناصيته، فلا يهجم عليه بلا أداة وبلا استعداد. لكن الأستاذ كان مطيقاً لحمل أمانته مستعداً لها قادراً عليها.

ويعرف كل من يكابد درس الأدب الفارسي من المصريين بخاصة والعرب بعامة أن العقبة الكؤود التي تصادفه إذا سمت همته إلى إجراء بحث من الأبحاث هي العثور على المصادر والمراجع الفارسية المطبوعة في إيران أو أفغانستان وغيرهما من البلدان الناطقة بالفارسية لبعد الشقة وعدم الإمكان والافتقار إلى وسائل اتصال وتبادل مناسبة في مجال الكتب والمطبوعات.

ولننظر الآن في مدى الجهد الذي بذله الأستاذ في صمت لكي يجمع مادة الشق الفارسي من دراسته عن «ليلى والمجنون»، وهو يشمل أهم ماكتب بالفارسية في الموضوع منذ نحو ألف عام، كما أسلفنا.

من بين أربع منظومات فارسية لم يقيض للأستاذ أن يحصل إلا على واحدة منها مطبوعة هي منظومة الشاعر الكبير «نظامي الكنجوي»^(٦)، أما المنظومات

الثلاث الأخرى التى نظمها كل من «أمير خسرو الدهلوى» و«عبدالرحمن الجامى» و«عبدالله هاتفى» فقد اضطر إلى البحث عن نسخ خطية لها فى المكتبات المصرية، فعثر على منظومة «أمير خسرو» ضمن مجموعة الأعمال الكاملة للشاعر - والتى يسميها الفرس «كليات - فى النسخة الخطية المحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٤٤ م (٧).

أما قصة عبدالرحمن الجامى فقد رجع فيها إلى أكثر من مخطوطة كانت أوضحها وأوفاهما النسخة التى تحمل رقم ٢٣٥ بمكتبة جامعة القاهرة، والنسختان المحفوظتان بدار الكتب المصرية تحت رقمى ٢١، ١٢٥ (٨).

أما «ليلى والمجنون» لعبدالله هاتفى فقد عثر على نسخة خطية لها بمكتبة جامعة القاهرة، وهى المكتبة نفسها التى أفاد من مجموعة مخطوطات فارسية موجودة فيها فى إعداد دراسته (٩).

وفى لغة سهلة أخاذة استطاع الأستاذ أن يعرض بإيجاز هذه القصص الفارسية الرائعة، وأن يترجم عن تلك اللغة الكثير من النصوص فى عبارة عربية واضحة مبينة، بدا من خلالها وكأنه قد اختزن فى نفسه قدرًا هائلًا من نبض تلك اللغة ووعى تطورها الفكرى والعقلى، كما وعى نماءها الأدبى، وبيئتها الفكرية، وعبقريتها الذاتية، ومن هنا جاءت ترجمته لبعض تلك القصص وعرضه لبعضها الآخر فى عبارة عربية مشرقة طليقة، مع كونها صادقة للنص الفارسى، معبرة عنه أحسن تعبير.

لم تكن الترجمة الرائعة وحدها هى التى رفعت قيمة كتاب «الحياة العاطفية» إلى هذه القمة الشامخة التى بلغها والتى جعلته فريداً فى شموله واستيعابه ودقته، متميزاً فى هندسته وإحكام بنائه، بل كانت الدراسة التى تضمنها الكتاب خير معوان لبلوغ هذه المرتبة السامية.

وهذا المنهج السديد فى درس الأدب المقارن يقتضى أن يبدأ الدارس أولاً بعرض الموضوع فى الأدب المؤثر، والأدب المؤثر فى حالة «مجنون ليلى» هو الأدب العربى، ثم على الدارس بعد ذلك أن يعرض الموضوع فى الأدب الفارسى المتأثر لتبيان ما لحقه من إضافات وما نالته شخصياته وبيئته من تأويلات وتعديلات هناك.

ولقد بدأ الأستاذ مدرّكاً تمام الإدراك لطبيعة المعالجة الفنية فاخترت لنفسه خطة منذ أول الأمر - حتى حين عرض للموضوع فى أصوله العربية نفسها - أدرج الدراسة بمقتضاها فى جوّ وجدانى، ونحا بها منحى شعورياً خاصاً توطئة للدخول فى المجال الخاص للأدب الفارسى، وهو مجال يتطلب رعاية لمقاييسه الذاتية، واحتراماً لذوقه ومزاجه. فألقى الأستاذ لأول وهلة جانباً بالمقولات الجافة والأحكام الجائرة التى راجت فى أدبنا العربى فى القديم والحديث عن الموضوع حين قصرت الأمر فيه على جدل عقيم أحاطه بقشرة جافة حالت دون نقله من حالته التاريخية التقريرية إلى حالة أدبية ذات طابع إنسانى عامى.

وأرجح أن الأستاذ فضل طريقة الفرس فى الانحياز إلى المعنى الباطنى أو «اللاشعور» ولعله بدا فى منهجه الذى اصطنعه لإثبات وجود قيس كشخصية تاريخية متأثراً بمنهج «فرويد» فى اللاشعور والتسامى الفنى، لكنه - فيما يبدو - قصد أن يبين أن الفرس قد ردوا إلى الموضوع ذوقه الوجدانى الخاص حين فسروه تفسيراً وجدانياً فاهتدوا إلى مافيه من «ذوق وشوق» ذوق أدبى وشوق إلى التجديد الدائم والتكامل المتواصل. وربما أراد الأستاذ بصنيعه هذا أيضاً أن يتهياً قارئه العربى منذ الوهلة الأولى لاستيعاب الخصائص المعنوية البالغة العمق والدلالة حين يقدم على عرض الموضوع فى الأدب الفارسى بعد أن احتضنه وأضفى عليه من روحه.

وهو منهج موفق من كل الوجوه، فقد اتخذ الموضوع لنفسه مساراً متصاعداً حتى احتل من أعمال كبار شعراء الفرس فى مختلف العصور مكاناً بارزاً فى التراث الأدبى الصوفى، الذى يمثل أرقى مدارج الأدب الغنائى عند الفرس، كما يعد معلماً من المعالم المميزة للأدب الفارسى الإسلامى لا يكاد يقاربه فيه أدب آخر من آداب الأمم الإسلامية. وهذا بحد ذاته أمر يتطلب اصطناع منهج مطبق لتلك الدراسة مستوعب لخصائص مفرداتها مصغ لشدوها وألحانها.

وقد أشار الأستاذ نفسه إلى طرف من هذا الأمر ويّنه بكل صنوف الإبانة وضروب الإفصاح، وجهد أن يشرح لقارئه العربى جانباً من مفرداته باستدراجها من مكانها، وينفض الظلام عن مصونها ويميط اللثام عما خفى من أسرارها، لعلمه بأن القارئ العربى لم يعهد مثل هذا التلون المتتابع الذى تتخذه المعانى،

والذى يبدو فيه كل معنى كأنه حزمة من الضوء قد انبعثت عبر كلمات عبقرية كأنها بلورات قبست من كوكب درى، يتخذ المعنى لنفسه من خلالها كل حين مدلولاً وجدانياً جديداً يتلألاً كلما استحالت ألوانها ويشع فى النفس بنور العرفان، وهو ما يطلق عليه الفرس «فانوس الخيال».

بيد أن الأستاذ قد أثار ههنا مسألة فيها نظر، حين عدّ التصوف الإسلامى متأثراً بالفلسفة الهلينية، لأن الصوفية يعتقدون «أن حبهـم الإنسانى يقود إلى الحب الإلهى، على نحو ما يرى أفلاطون، وقد أثرت هذه المبادئ فى جملتها على من أتى بعدهم من الصوفية مثل ابن عربى والغزالى ثم عبدالرحمن الجامى» (١٠).

وواضح أن الدكتور هلال قد أطلق هذا الحكم دون أناة متأثراً بكتاب «ماسينيون» عن «الحلاج»، الذى أراد بمباحثه فيه أن يلتمس للتصوف الإسلامى أصولاً غير إسلامية، وهو كتاب اعتمد عليه الأستاذ كثيراً فى معالجة قضايا التصوف.

أجل، قد يبدو أن ثمة تماثلاً بين آراء أفلاطون وفلاسفة الإسكندرية الإشرافيين وتلك التجارب الذاتية التى خاضها الصوفية المسلمون من الفرس وغيرهم، غير أن هذا التماثل ليس بحد ذاته دليلاً على التأثير بتلك الآراء القديمة، لأن «العقل الإنسانى يتمتع بفرديـة مستقلة، وأنه يستطيع من تلقاء نفسه، معتمداً على مبادرته الخاصة، أن يتوصل بالتدريج إلى كشفها عن طريق أشخاص آخرين فى عصور سابقة»، كما يقول محمد إقبال. (١١)

فإذا كان بعض الشعراء من صوفية الفرس قد اتخذوا من «قيس» مثلاً للصوفى المتجرد الذى قيص له أن يخوض تجربة وجدانية مريرة وصراعاً مع العالم من حوله، ومع نفسه التى بين جنبيه، حتى بلغ مبلغه من وجدوا فى القصة وعاء صبوا فيه ماهاج فى نفوسهم من شكوى الغربة وأشواق المحبة لله عز وجل.

غاية ما فى الأمر أن التجربة الدينية الفردية فى أعلى مدارجها وفى أقرب نقاط اقترابها من الحق - تعالى - قد استحوذت على روح الشاعر الفارسى فملكها وجعلتها سرّاً من الأسرار المكتومة وتجربة من التجارب الذاتية التى يتفصى بعضها عن بعض، ويتداخل بعضها فى بعض، ويستبد بعضها بنفسه، فتخرج بها،

ويستعصى عليه أن يعبر عنها ولكنه يحاول مايسعفه ببيانه، متخذاً في ذلك أمثلة من هنا وهناك، من الناس وأحوالهم، ومن مظاهر الطبيعة وظواهر الكون، ومن الحكايات والقصص مبتغياً بذلك أن يكشف طرقاً من النقاب الملقى على وجه الحقيقة المحتجبة التي لمحها بغتة ثم أفلتت منه وغابت عنه، كي يذوق اقراره ذواقاً من اللذة التي شعر بها عند التجربة.

فلا محل هنا لالتماس أصول فكرية أفلاطونية لتجارب وجدانية خاضتها ثلة من رجال الحق، ولا مجال هنا للموازنة بين مسلك شفعت خطواته بالثبات واليقين، ومقولات فلسفية موهومة عن عالم المثال لايسندها إلا الظن.

مسألة أخرى أثارها الدكتور هلال، فيها نظر، وهى قوله: «ومن المعانى الدينية التى انتقلت إلى الأدب الفارسى اعتقاد قيس فى القدرة وإيمانه بأنه مبعث ما ابتلى به من حب . . إلخ»^(١٢)، وهذا قول لانوافقه عليه بحال، لأن شعراء الفرس وأدباءهم - ممن طالعوا القصة العربية أو نظموا بلغتهم الفارسية - ما التفتوا إلى هذه القصة إلا فى القرن الخامس الهجرى، أى بعد خمسة قرون من دخول أمتهم الإسلام، ولا يعقل أن ينتظر الفرس هذه المدة المتطاولة حتى يقرأوا أحداث القصة فيؤمنوا من خلالها بمعنى القضاء والقدر، فهذا المعنى موجود ومركوز فى معتقداتهم وأفكارهم قبل تناولهم لهذه القصة وبعدها، لأنها من أصول معتقداتهم الدينية، ومن ثم لا يعدّ التعبير عنها فى أعمالهم تأثراً بالأصل العربى للقصة بقدر ما يعبر عن إيمانهم بعقيدة دينية يشاركون فيها العرب وغيرهم من المسلمين سواء بسواء، فلا يمكن أن تكون القصة هى السبب فى ظهور هذه العقائد فى شعرهم.

وهذا القول قد أبان فيه الأستاذ عن أنه لم يكن قد انتبه بعد فى معالجته للمقارنات بين الآداب الإسلامية إلى أن هذه الآداب كلها إنما تنتمى إلى دوحه واحدة، وتصدر عن مشكاة واحدة، تراثها واحد، غير أن اختلاف الأمكنة والرؤى والإرث الحضارى يمنح كل أدب منها وسمّاً بائناً من سواءه، ويفيض عليه لوّناً متفرداً من غيره.

فكل المقارنات التى تمت مؤخراً بين الآداب الإسلامية - والأستاذ رائدها بحق - قد كشفت عن نوع من التفاعل بينها لانشده فى غيرها، فتدور

الموضوعات بينها دورات كاملة لتعود إلى الأدب الذى بدأت منه، ولكن فى ضيعة جديدة، وليس أدل على ذلك من موضوع «ليلى والمجنون» نفسه، الذى ظهر فى الأدب العربى القديم فتلقفه الأدب الفارسى واحتضنه رمزاً، وطبعه ثم بطابعه الوجدانى الخاص، وأعطاه من الأبعاد الفنية والقيم الجمالية الكثير. ثم إذا بالموضوع ينتقل إلى الأدب التركى وهو محمل بقسمات عربية ومؤثرات فارسية، ثم يرجع مرة أخرى إلى الأدب العربى فى العصر الحديث وقد تشبع بالطابعين الفارسى والتركى، وفى كل مرة ينتقل فيها الموضوع إلى أدب من هذا الآداب يصاغ صياغة أخرى، ويتلقى إضافة جديدة.

هذا الدوران الكامل للموضوعات بين الآداب الإسلامية، من شأنه أن يحتفظ لهذه الموضوعات بجديتها وحيويتها، كما يؤدى إلى توليد أشكال فنية جديدة مرتبطة بها قابلة للتداول بدورها، باعتبارها قالباً جديداً يصب فيه الموضوع صباً فنياً جديداً، مما يحفظ على هذه الموضوعات طابعى التراث والحداثة فى آن واحد، ويحفز موضوعات جديدة على اقتحام مساحة المبادلات لتحقيق لنفسها الدوام والاستمرار فى كنف هذه الآداب، شرط أن تثبت صلاحيتها لذلك (١٣).

فرض كتاب الحياة العاطفية نفسه عن جدارة واستحقاق، حين اكتملت بصدوره المهمة المقدسة التى نصب لها الأستاذ نفسه ووقف عليها أخصب سنى حياته. فأصبح الكتاب نموذجاً يحتذى وسنة تتبع فى درس الموضوعات المقارنة، ولم يعد بإمكان من يدرس الأدب المقارن أن يتجاهله أو يتغافل عنه، بعد أن تذلت عن طريقه صعوبات المنهج وتحققت به فى واقع الحال مثالية الفكرة، وأسلمت مقدمات العلم نفسها إلى الطالب لكى يستخرج منها الوسائط والنتائج دون تكلف أو عناء.

لكن أهم ما حققه كتاب الحياة العاطفية من مكاسب - فيما أزع - هو أنه كسب إلى أنصار الأدب الفارسى ومحبيه فرداً من آحاد العلماء وكبار النقاد - أعنى الدكتور هلال - حين جذبه إلى دائرته وألهمه أن يتوفر على درسه كواحد من فحول المتخصصين فيه والمتضلعين منه.

فما لبثت عناية الدكتور هلال بعد أن أصدر «الحياة العاطفية» أن تحولت من

دراسة الأدب الفارسي بحسبانه عنصراً من عناصر الدراسات المقارنة (شأنه في ذلك شأن غيره من الآداب العالمية) إلى اهتمام خاص بذلك الأدب نفسه : بتاريخه وبلاغته وتقاليد الفنية وأسس الجمالية، بل وترجمة بعض روائحه إلى العربية ترجمة علمية وافية صادقة.

وما كان ينبغي أن تظل خبرة الأستاذ بالأدب الفارسي وتسلمه على الشعر فيه بخاصة خفية مستترة لا تُعلن عن نفسها إلا من خلال المقارنات المجتزأة، فلا يتناول نصوصه إلا متفرقة لإخضاعها للنظر العقلي والدراسة المنهجية. لقد شعر بأنه قد ضرب بسهم وافر في فهم الشعر الفارسي وأنه مطبق له حسن التصرف فيه، فأصدر أول الأمر ترجمته الرائعة الكاملة لمنظومة عبدالرحمن الجامي «ليلى والمجنون» التي تعد بحق إضافة ذات قيمة وشأن للمكتبة العربية.

ثم لم يلبث الأستاذ آخر الأمر أن أصدر (في سنة ١٩٦٥) كتابه الرائع «مختارات من الشعر الفارسي» الذي رحل فيه رحلة طويلة في آداب تلك اللغة فدارس فيها كبار شعرائها منذ نشأة الشعر الفارسي الإسلامي ونهضته في أوائل القرن الرابع الهجري، دراسة متقنة مستوعبة، مصقولة بالقدرة على التقاط محاور الربط والالتقاء بالأدب العربي، مشحونة بالتنبيه إلى مواطن التأثير والتأثر.

وقد يبدو كتاب «المختارات» لناظره - لأول وهلة - قريب المأخذ سهل التناول لم يبذل مؤلفه في إعدادهِ من جهد سوى معاناة ترجمة طائفة من روائع الأشعار الفارسية من مختلف العصور قد اختارها خبط عشواء لم يراع فيها نسقا ولا نظاما. لكن المتأمل في الخطة التي اختطها الدكتور هلال في تأليف هذا الكتاب يلاحظ أنه قد اختار نصوصه المتفرقة على أسس محكمة ولهدف محدد هو تبين الخصائص الجمالية للشعر الغنائي الموضوعي في الفارسية منذ نشأته، والكشف عن مدى التوافق والافتراق بين ذلك الشعر وشعرنا العربي.

والكتاب يبدو في مجمله خطوة واسعة في التعرف على تلك العلاقة الفريدة التي تربط بين الأدبين. لقد تكونت عند الأستاذ - بمضى الوقت - قناعة بأن تلك العلاقة جديرة بأن تدرس بمعزل عن العلاقات العالمية وبمنظور آخر غير ذلك الذي تتم به المقارنة بين سائر الآداب بعضها وبعض، فالعلاقة هنا تمثل نمطا لا يكتشف

بتطبيق مقولات العلم ومسلماته بقدر ما يكتشف بطول الممارسة والدربة، والتأمل الشامل المتقن.

ولكى يحدد معالم هذا النمط ويتبين ملامحه قام بهذه الدراسة الواسعة المستوعبة التي شملت الأدب الفارسي منذ نشأته فى القرن الرابع الهجرى حتى العصر الحديث، فعرض لثلاثين شاعراً من كبار شعراء الفرس أشعاراً مختارة بلغت فى جملتها ١٩٢ نصاً من موضوعات شتى وأغراض متنوعة، تضمنها نحو ٤٧٠ صفحة من القطع الكبير. وهو عمل كبير - بكل المقاييس المتداولة بين النقاد - لا يقدم عليه إلا أولو العزم من العلماء بله المتخصصين، ولا يتصدى له إلا من عزم على أن يستخرج لنفسه من الكم الهائل من المادة الأدبية التى جمعها نتائج تشكل قناعة ذاتية عنده حين يستخرجها من تأمل عميق وتمعن بصير واستقراء على أوسع نطاق ممكن.

وقدم الدكتور هلال هذه الحديقة الغناء من الشعر الفارسي الرفيع بمقدمة تعد - فى نظرى - من أهم ما كتب فى تطور ذلك الشعر، ومدى تأثيره فى مراحل تطوره بالشعر العربى.

أجل، «إن للآلام قيمتها الإيجابية» - كما يقول صوفية الفرس - فلقد أنتج هذا الاستيعاب وهذا العناء فى ترجمة النصوص ومدارستها آراء حول العلاقة التى تربط بين الأدبين فى غاية الأهمية والقيمة والأصالة، بثها الدكتور هلال فى مقدمته الرائعة وصححت مفاهيم قديمة جرت بين المتخصصين أنفسهم مجرى الأمور المسلمة فى قضايا عدة منها على سبيل المثال: شيوع بعض بحور الشعر العربى - دون غيرها - فى الأدب الفارسي، شعر الملاحم وفساد مقولة ارتباطه بالتعصب القومى الفارسي. أثر أبى نواس وغيره من الشعراء العرب فى تطور القصيدة الفارسية. تحول شعر الحكمة والموعظة (الذى يعد جنساً متميزاً فى الأدب الفارسي) إلى شعر التصوف. نزعة الفرس فى الحوار الشعرى وأثرها فى نماء الشعر القصصى عندهم ...

ثم إنه مضى بعد المقدمة ثابت القدم فى ترجمة مختاراته، متملكا ناصية
الفارسية، حسن التصرف فى دقيقتها وجليلها، جيد الفهم لغوامضها
ومبهمات^(١٤)ها، مصعداً فى طريقه ، بلا قرين يكافئه فى اليقظة والتصميم.

وبقدر ما كان كتاب «الحياة العاطفية» اكتشافاً عبقرياً لنمط محدد من أنماط
العلاقة بين الأديين كان كتاب «المختارات» تأملاً مستوعباً متشعب الأطراف لتلك
العلاقة الفريدة فى نوعها، وتفسيراً متبصراً لطبيعتها النورانية المشرقة، قد انطلقت
به أشعة من نور المعرفة ووضاءة العرفان، لكى تضيء جنبات الشرق والغرب معاً
فى مشهد من خيوط الفجر.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الهوامش:

- ١ - الأدب المقارن، ص ١٥
- ٢ - السابق والصفحة.
- ٣ - الأدب المقارن ، ص ٨٦.
- ٤ - أيضا.
- ٥ - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص ١١٨.
- ٦ - اعتمد الدكتور هلال فى دراسته على مجموعة من الكتب الفارسية المطبوعة فى كل من إيران والهند، انظر: الحياة العاطفية. ص ٣٠٤
- ٧ - انظر : الحياة العاطفية . ص ٣٠٤.
- ٨ - ليلى والمجنون، أو الحب الصوفى، لعبدالرحمن الجامى، ترجمة د. محمد غنيمى هلال. المقدمة، ص ٩.
- ٩ - مثل «نفحات الأنس» و«يوسف وزليخا» لعبدالرحمن الجامى، وقد رجع إلى النسخة الخطية المحفوظة بدار الكتب لقصة «فرهاد وشيرين» لوحشى البافقى حين أحوجته الدراسة إلى ذلك.
- ١٠ - الحياة العاطفية : ١٨٥ - ١٨٦.
- ١١ - فى كتابه «تطور الفكر الفلسفى فى إيران» ترجمة الأستاذ الدكتور حسن الشافعى وكاتب هذه السطور، طبع مصر ١٩٨٩، ص ٨١.
- ١٢ - الحياة العاطفية، ص ٢٥٧.
- ١٣ - انظر، كتابنا: الأدب المقارن، دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى، طبع مصر ١٩٨٩، ص ٢٨ - ٢٩.
- ١٤ - راجع مختارات من الشعر الفارسى، مثلا، ص ٧١، ٢٣٤، ٢٥٨، ٢٧٨، ٣٤٥.

القسم

الثالث



الشهادات المنشورة

محمد غنيمى هلال

د. حسام الخطيب

... فى عام ١٩٥٢ عاد الدكتور محمد غنيمى هلال من بعثته الباريسية وتولى فى مطلع عام ١٩٥٣ تدريس الأدب المقارن فى دار العلوم، وفى السنة نفسها أصدر كتابه (الأدب المقارن)^(١) مشفوعاً بتأكيدات تخصصية عريضة، وبإلغائية كاملة للتجارب التى سبقته، وملتزماً بدروس أساتذته الفرنسيين مثل فان تيينم وغويار وجان مارى كاريه، وهم أعمدة ما يسمى بالمدرسة الفرنسية التقليدية.

وتلخص مقدمة الطبعة الأولى بحمل موقف المتخصص الأول فى الأدب المقارن فى تاريخ المشرق العربى. ومن المفيد أن نقدم موجزاً لمؤثراتها العامة:

- الأدب يقوم على ركيزتين متلاحمتين هما الشكل والمضمون.
- كلمة (المقارن) يجب أن تؤخذ بمعناها التاريخى لا اللغوى. أى تناول العلاقات التاريخية للأدب القومى خارج نطاق اللغة التى كتب بها.
- الأدب المقارن لا يعنى بدراسة ماهو فردى فى الإنتاج الأدبى فحسب؛ بل يدرس الأفكار الأدبية والتيارات الفكرية والقوالب العامة والأجناس الأدبية ووسائل العرض الفنية.
- العلاقات والتأثيرات تتناول الشكل مثلما تتناول المضمون وكلاهما يدخلان فى نطاق الأدب المقارن.

- الكتاب يمكن أن يسمى «المدخل لدراسة الأدب المقارن» أو «الأدب المقارن ومناهج البحث فيه»؛ لأنه دراسة ذات طابع عام تتناول فى قسمها الأول «معنى الأدب المقارن وتاريخ نشأته، والوضع الحالى لدراسته فى أوروبا، مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية». وتتناول فى قسمها الثانى «فروع الدراسات فى الأدب المقارن وطرق البحث فيها».

- هناك اكتفاء بالأسس والأفكار العامة، وهى معروفة لدى المتخصصين فى الغرب ولكنها «قد تكون مجهولة عند غيرهم».

- عند شرح الأفكار العامة بذلت جهود «إلى اختيار ما يوضحها من أمثلة خاصة بعلاقات الأدب العربى بالأدب الأخرى» (٢).

إن هذه المقدمة شديدة الأهمية فى تاريخ الأدب العربى المقارن لأنها رسمت منذ البدء خطوط مفهومات مرحلة التأسيس التى دامت حوالى ثلاثة عقود من الزمان على الأقل. وأهم المؤشرات التى حملتها هذه المقدمة:

١ - المنحى العلمى واضح فى تقحم الموضوع مباشرة، وفى تعريف العنوان، وكذلك فى اللغة التى تحاول أن تراعى الدقة، وهذه فضائل مبكرة بالنسبة للدراسات الأدبية فى أول الخمسينات.

٢ - لغة التخصص واضحة والمصطلح متبلور.

٣ - الأفكار مقررة مسبقاً، وهناك التزام بمنهج محدد، وتأكد من صواب المنهج، وغياب لأية احتمالات أو اجتهادات أخرى، فالمدرسة الفرنسية (الوضعية التاريخية) هى الأساس والمنبع، والأدب المقارن هو علم دراسة العلاقات التاريخية بين الآداب خارج نطاق اللغة القومية، والأدب القومى هو الأساس وتخدمه اللغة، وكل مقارنة لا تقوم على العلاقات التاريخية تخرج عن نطاق الأدب المقارن.

٤ - المادة الأصلية غزيرة، ولذلك لا بد من الاكتفاء بالمقدمات والأسس العامة. وهى تحتاج لكتب ومؤلفات. ومنهله الأساسى هو الغرب.

٥ - التحدى النوعى المطروح أمام المؤلف العربى هو تطعيم هذه الأسس بأفكار عربية أو بالحالة الخاصة لتجربة الأدب العربى.

٦ - وهذا يعنى أننا إزاء حالة استنبات نوعى لعلم معين فى تربة عربية. وهو أمر يخرج عن المرددات الشائعة حتى تلك الفترة حول خصوصية الأدب العربى وتفوق اللغة العربية، كما يقرب مناهج الدراسة الأدبية العربية من المناهج العلمية الوضعية. والحق أن هلال واع تماماً لما هو مقدم عليه، إذ يختم المقدمة بتأكيد الهدف العام للكتاب المتجه «إلى ترغيب الباحثين فى هذا العلم من علوم الأدب، وإلى الدعوة إليه، وإلى شىء من التوجيه العام فى بحوثه...» (٣).

والجدير بالذكر أن محمد غنيمى هلال لم يحد فيما بعد عن هذه المنطلقات

والمؤشرات، وإنما ظل وقيًا لرؤيته الأولى، وقد وسع كتابه فى الطبعة الثانية عام ١٩٦١ من خلال محور محدد هو «التوسع فى شرح صلات أدبنا العربى بالآداب العالمية فى نواحيها المختلفة» (٤).

ويخشى أن يكون لهاجسه هذا الملح فى (تعريب) الجانب التطبيقى من (علم الأدب المقارن) أثره فى التضخم غير الطبيعى الذى آل إليه الكتاب ابتداء من الطبعة الثانية، إذ بدا المؤلف راغبًا فى التعريب على أى موضوع أدبى يمكن أن تكون له صلة بمفردات أبحاث الكتاب.

وهناك هاجس آخر فى مستوى هذا الهاجس، وهو التطلع إلى ربط الأدب المقارن بالنقد الأدبى، أو على الأصح بالنقد (المقارن) - وهى تسمية كان يستعذبها المؤلف - وبالتالي إلى استثمار نتائج الأدب المقارن فى حلبة النقد الأدبى (العربى بوجه خاص). وربما من هنا كان توسعه فى الطبعات اللاحقة فى دراسة المذاهب الأدبية والأجناس الأدبية من خلال تفصيلات وأمثلة تتجاوز النطاق الطبيعى المرسوم للكتاب. ويحلو لبعض الدارسين أن يوحى بأن الدكتور هلال (جبر) مافاض لديه من أبحاث فى كتابه: «مدخل إلى النقد الأدبى الحديث»، ١٩٥٨ إلى الطبعة الثانية من «الأدب المقارن» (٥).

والمشكلة أن هذين التطلعين، التوسع التطبيقى العربى والإفادة النقدية، تطلعان لا يفتقران إلى المشروعية، وهما يؤلفان قسمًا جوهريًا من رسالة محمد غنيمى هلال إلى أدب قومه.

ومن أهم مايمكن أن يضاف من مؤشرات فى مجال الحديث عن الطبعتين الثانية والثالثة من (الأدب المقارن):

أ - تبلور الأساس الفكرى للأدب المقارن فى هدفه إقامة التوازن الخلاق بين القومية والإنسانية، بحيث توجه أبحاث الأدب المقارن إلى تأصيل الروح القومية من خلال الكشف عن تميزه وتفاعله فى وقت واحد مع الإبداعات الإنسانية الأخرى؛ ومدى إسهامه فى التراث العام للإنسانية.

ب - جدوى الأدب المقارن «فى الكشف عن طبيعة التجديد واتجاهاته فى الأدب القومى والآداب العالمية» (٦).

ج - الصلة الوثيقة بين الأدب المقارن والنقد الأدبي .

د - ازدياد التفاؤل بمستقبل الأدب المقارن وتشديد «الدعوة إلى العناية بالدراسات المقارنة والإسهام فيها وتشجيعها»^(٧)، بوصفها دعوة إلى نمط جديد في التفكير الأدبي القومي - الإنساني .

ومرة أخرى، كَانَ أهم ما يميز الدور التأسيسي الذي قام به محمد غنيمي هلال هو التزامه التام بخط فكري منهجي محدد لا يحدد عنه، وفي وسط ثقافي آخر غير الوسط الثقافي العربي ربما اعتبر هذا التماسك خاصية سلبية، أو أقرب إلى السلبية لأنه يبنى على التزمّت وأحادية النظرة، ويطوى الكشف عن التطورات المتسارعة في الحقل العلمي، ولكنه في الوسط الثقافي العربي يحمل إيجابية لا تنكر بسبب ما يتصف به هذا الوسط في مرحلته الحاضرة من تخطٍ وانتقائيه واقتطافية، وربما عشوائية في الأحكام والتقديرّات. يضاف إلى هذه الخاصية أن المؤلف وقف نفسه على الأدب المقارن وعلى قرينه النقد الأدبي المقارن أيضاً ولم يطف إلى كل اختصاصات الأدب وما فوق الأدب كما يفعل كثير من الدارسين العرب .

وقد كان هلال مؤهلاً تأهيلاً كاملاً لأن يكون مؤسس (علم) الأدب العربي المقارن، بما اجتمع له من شهادة رفيعة متخصصة، وبما أتقنه أو عرفه من لغات أجنبية (الفرنسية، الفارسية، الإنكليزية، الإسبانية)، وبما اتصف به من عقلية منهجية وإخلاص للحقيقة العلمية وحماسة ريادية، وأخيراً بما ألزم به نفسه من الموازنة بين النظرية المقارنة وتطبيقاتها، وبين مبادئها الغربية وتمثلاتها الشرقية أو العربية، وحتى في مجال التطبيقات والتمثيلات كان هناك توازن بين العلاقات الغربية للأدب العربي والعلاقات الشرقية الإسلامية، وهذا ما لانجده إلا عند القلة القليلة من الباحثين .

وها هو تفسير هذه الأحكام من خلال مؤشرات مؤلفاته .

أ - في نظرية المقارنة:

«الأدب المقارن»، بطبعاته المختلفة، ويمكن أن يعد في صدارة قائمة أكثر الكتب العربية المعاصرة تأثيراً في الفكر الأدبي . ولو اقتصر الكلام على الكتب المتخصصة ذات الموضوع المفرد لكان كتاب غنيمي هلال الأول أو الثاني في

القائمة. ومن المهم الإشارة إلى أن بضعة الكتب الجامعية المقارنة التي ألفت حتى مطلع الثمانينات كانت تستقى منه بشكل مكشوف أو مستور.

ويكفى أنه كتاب متماسك في موقفه النظري، أى يمكن أن يكون الإنسان معه أو ضده^(٨)، ويكفى أيضاً أنه كتاب علمي رهن نفسه لقضية واحدة مبنية على التفتح القومي والإنساني.

ومن الملاحظ أنه لم تجر وقفة مفصلة عند مباحث هذا الكتاب ومضمونه في القسم الحالي لأن الإشارة سبقت إليه في القسم الأول من كتابنا لدى شرح أفكار النظرية الفرنسية (التقليدية). وقد صحّ لدينا أن شروح غنيمي هلال تضاهي الشروح الفرنسية الأصيلة دقة ووضوحاً، وربما تفضلها بما يراعيه المؤلف العربى من تفاصيل ضرورية لمصلحة القارئ العربى.

٢ - «النقد الأدبى» بطبعاته المختلفة

وقد صدر هذا الكتاب أولاً بعنوان «المدخل إلى النقد الأدبى» فى القاهرة عام ١٩٥٨، ثم طبع عدة طبعات فى القاهرة وبيروت بعنوان (النقد الأدبى). وهو نقد مقارن بمعنى الكلمة، أكمل فيه المؤلف نظرية المقارنة من زاوية النقد الأدبى، وتناول أسس النقد الغربى والنقد العربى والتيارات النقدية المعاصرة. واستقبل الكتاب استقبالا إيجابياً فى الستينات، وقال فيه د. محمد يوسف نجم:

«وهذا الكتاب يعتبر خلاصة الجهود الجامعية فى هذا الموضوع. وهو تنقيح وتهذيب للجهود السابقة، جهود الشايب وطه إبراهيم وأحمد أمين، والفرق بينه وبينها هو الفرق بين عصرين وثقافتين»^(٩).

٣ - «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر»:

ويعد هذا الكتاب تبييناً وتركيزاً لمجمل أفكار المؤلف المقارنة. وإن اختيار مثل هذا العنوان يشير إلى الإلحاح ثانية على نوعية الرسالة التى حملتها النظرية المقارنة عند غنيمي هلال إلى الأدب العربى. وهنا يكرر المؤلف تحديداته (الفرنسية) المتزمتة لموضوع الأدب المقارن^(١٠)، ولا يخرج عن كتابه السابق بهذا الصدد اللهم إلا من ناحية بعض القلق الذى يديه تجاه المصطلح إذ يقترح تسميات

أخرى تذكرنا بمقترحات فان تينغم وغويار التي سبقت الإشارة إليها في القسم الأول من الكتاب الحالي، فهو يعرض مصطلحات مثل (التاريخ المقارن للآداب)، و(تاريخ الأدب المقارن)^(١١)، وكان قبلها قد أشار إلى مصطلح جديد هو (علم الأدب المقارن الحديث)^(١٢).

ويروج الكاتب بقوة إلى دعوة دراسة علاقات الأدب العربي بالآداب الأخرى. وهذه الدعوة هي جوهر الكتاب، ويوطد ثانياً نظريته الثنائية (القومية - الإنسانية) كأساس للموقف المقارنى، الذى يفترض فيه أن يزيد شخصية الأدب القومى تبلوراً وتمائزاً وأصالة من جهة وأن يؤكد المفهوم الإنسانى ويغنى تراث الإنسانية المشترك من جهة أخرى.

ويلتفت بحق إلى ضرورة التخلص من مفهوم السرقات الأدبية فى الأدب العربى، ويبين أن رواسب دراسة السرقات الأدبية عقبة من العقبات فى سبيل الدراسة المقارنة الحديثة، لابد من تذليلها قبل البدء فى هذه الدراسات وشرح مناهجها.

يضاف إلى كل ما سبق إلحاحه الدائم على التعريف بالمذاهب الأدبية الغربية ومتابعة امتداداتها فى حقل الأدب العربى. ومن ذلك مثلاً كتابه (الروماتيكية)، القاهرة، ١٩٥٦.

ب - فى التطبيق:

وما يسجل لغنيمى هلال أنه لم يفصل النظرية عن التطبيق، وأن كتبه النظرية كالأدب المقارن والنقد الأدبى كانت مثقلة بالأمثلة والتطبيقات من الشرق والغرب، وكما ذكرنا سابقاً كانت هناك محاولة لإقامة توازن فى دراسة علاقة الأدب العربى بالآداب الأخرى قائمة على ميزان تاريخى - جغرافى، فعلاقات الماضى شرقية إسلامية، وعلاقات الحاضر غربية عالمية.

ومن هنا كانت مثلاً ترجمة «ليلى والمجنون أو الحب الصوفى» من تأليف الشاعر الفارسى عبدالرحمن الجامى، وقد زود الترجمة بمقدمة وتعليق لشرح إشارات التاريخة والفلسفية وبيان مصادرها الغربية. وبالمقابل أغنى محمد غنيمى هلال المكتبة العربية بعدد من الترجمات عن الفرنسية، يمكن أن يذكر منها كتاب

(ما الأدب؟) لجان بول سارتر، وهي ترجمة مشفوعة بتقديم وتعليق (١٩٦١).

وأخيراً، من المشكلات التي تعترض التدقيق في إسهام غنيمى هلال تداخل منشوراته فكثير من كتبه الصغيرة ليست إلا فصولاً من أحد كتابيه الأدب المقارن أو النقد الأدبي.

وفي مجال الكلام على إسهام محمد غنيمى هلال لابد من الإشارة إلى أنه أول عربى - مشرقى على الأقل - كتب عن الأدب العربى المقارن بلغة أجنبية. وتقف مقالاته «دراسات الأدب المقارن فى الجمهورية العربية المتحدة» وحيدة فى «الكتاب السنوى للأدب المقارن» الذى تصدره الرابطة الدولية للأدب المقارن (١٣). وهى مقالة قصيرة نشرت عام ١٩٥٩ وتضمنت تقريراً موجزاً عن حالة الأدب المقارن فى الجامعات المصرية بوجه خاص، وفيها إشارة إلى جامعة دمشق أيضاً. وقد سبقت الإشارة آنفاً إلى هذه المقالة واقتبسنا منها بعض آراء غنيمى هلال.

وقد اخترقت المنون شمعة محمد غنيمى هلال وهو فى زهوة حماسته (١٩٦٨)، فلم تكتمل رسالتاه التأليفية والتدريسية، ويذكرنا بوفاة جوزيف تكست المبكرة، وهو رائد من رواد الأدب المقارن فى فرنسا فى مطلع القرن العشرين.

والجدير بالذكر أن الملتقى العربى الأول للأدب المقارن (عناية ١٩٨٣) وجه تحية تقدير إلى الرواد الأوائل للدراسات المقارنة فى الأدب العربى الحديث وفى مقدمتهم روى الخالدى، رائد الأدب العربى المقارن، والدكتور محمد غنيمى هلال مؤسسه وحجته (١٤).

الهوامش

- (١) د. محمد غنيمي هلال : «الأدب المقارن»، بيروت ، دار الدعوة، ١٩٨٧ . وهذه هي الطبعة التي أتيت لي مراجعتها، وفيها مقدمات الطبقات الأولى والثانية والثالثة.
- (٢) جميع الإحالات والاقتباسات المنسوبة إلى مقدمة الطبعة الأولى مأخوذة من المصدر السابق ص ٥ - ٨
- (٣) السابق ، ص ٨.
- (٤) السابق، مقدمة الطبعة الثانية، ص ٣.
- (٥) نشير إلى مطالعة صريحة بهذا الشأن للدكتور الطاهر أحمد مكى الذى تمنى لو أن الكتاب بقى على صورته الأولى مع إضافة بعض التفاصيل. ولاحظ أن توفر المادة النقدية والرغبة فى تضخيم الكتاب دفعا بالمؤلف إلى إضافة صفحات كثيرة إلى «الأدب المقارن» تتصل أصلاً بالنقد الأدبي وصلتها بالمقارنة هامشية، مكى، ص ص ١٨٩ - ١٩٠.
- (٦) السابق ، مقدمة ط ٢ ، ص ٢.
- (٧) السابق ، مقدمة ط ٣، ص ج.
- (٨) بالطبع لاناقد هنا صحة المادة العلمية للكتاب ولا الموقف الفكرى، وحسبنا أن نتناوله فى السياق الحالى من خلال منطق الخاص.
- (٩) د. محمد يوسف نجم: (النقد الأدبي). من كتاب (الأدب العربى فى آثار الدارسين)، تأليف صالح العلى وآخرين. بيروت ١٩٦١، ص ٣٦١.
- (١٠) د. محمد غنيمي هلال : دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر، القاهرة ، ١٩٦١ - ١٩٦٢، ص ١٥ بوجه خاص . وكان هذا الكتاب قد صدر عن دار نهضة مصر عام ١٩٥٦ ثم ظهر دون تغيير فى الطبعة المشار إليها هنا عن معهد الدراسات العربية العالية.
- (١١) السابق، ص ١٦.
- (١٢) السابق، ص ٣.
- (١٣) حتى عام ١٩٨٨ وابتداء الثلاثينات لا يرد فى الكتاب السنوى أية مادة عن الأدب العربى سوى مادة غنيمي هلال المشار إليها (١٩٥٩) ومادة أخرى للتوتنجى قصيرة تتضمن بشكل رئيسى عرضاً لجهود غنيمي هلال نفسه لا أكثر:
- CILBERT Tutungi : Comparative literature in the Arab world, Yearbook, 1964, P.64
- (١٤) - انظر تقرير حسام الخطيب بعنوان: «ملتقى الأدب المقارن فى عنابة : هل يكون بداءة تاريخية؟»، المعرفة ع ٢٥٧، تموز ١٩٨٣، ص ١٦٣.
- مع العلم أن غنيمي هلال لم يقابل بتقدير كاف ربما بسبب تداخل النزعات الأيديولوجية والموقفية والشخصية من جهة وبسبب الحملة (العقائدية) التى شنت على المدرسة الفرنسية من جهة أخرى.
- من كتاب «آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً»
دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر - دمشق ١٩٩٢
ص ١٨٦ - ١٩٢.

محمد غنيمى هلال

١٩١٦ - ١٩٦٨

بقلم: صبرى حافظ

وهو بحث الخطى نحو عامه الثالث والخمسين غاب .. تعثرت فى المرض خطواته فمضى فى السابع والعشرين من يوليو مدثرا بالصمت مشخنا بالجراح .. بعدما استطاع المرض الكئيب أن يقهر داخله إرادة الحياة . فانطفأت بذلك حياة واحد من أكثر الدارسين إخلاصًا ومن أعمقهم فهما لطبيعة الدراسات الأدبية والنقدية . واحد من الذين بذلوا للعمل الدءوب حياتهم ، بعيدا عن الأضواء والمطامع بعيدا بذلك للأذهان صورة العالم العازف عن الشهرة المخلص للدرس والتحصيل . وهذا الإخلاص الشديد هو الذى حال - فى اعتقادى - بينه وبين المشاركة الواضحة فى الحياة العامة كالكثيرين من أبناء جيله .

محمد غنيمى هلال ينتمى إلى نفس الجيل الذى ألجب نجيب محفوظ (١٩١٢) وعادل كامل (١٩١٦) ومحمد مندور (١٩١٧) ولويس عوض (١٩١٥) وفتحى رضوان (١٩١١) .. هذا الجيل الذى ولد على امتداد السنوات القليلة التى سبقت ثورة ١٩١٩ ومهدت لها .. وتفتح وعيه على العالم بعدما التهم الفضل أكثر منجزات هذه الثورة القومية العظيمة .. لكن مساهمة غنيمى هلال فى حياتنا الأدبية تأخرت عن مساهمة أبناء جيله هؤلاء لأكثر من عشر سنوات .. ويرجع هذا التأخير إلى عوامل عديدة سنحاول أن نريق عليها الضبوء ونحن نبداً معه رحلة الحياة منذ بواكير الصبا .

ولد محمد غنيمى هلال فى ١٨ مارس عام ١٩١٦ بقرية سلامنت مركز بليس بمحافظة الشرقية ، فى فترة كان التعليم الدينى هو غاية أبناء القرى ومنتهى أملهم .. لذلك لم يلبث والده أن دفعه فى مدارج الصبا إلى كتاب القرية حتى يحفظ القرآن فى سن مبكرة .. وفى الثانية عشرة من عمره أتم حفظ القرآن فالتحق بمعهد الزقازيق الدينى عام ١٩٢٨ وظل طالبا به حتى حصل على الابتدائية الأزهرية عام ١٩٣٢ ثم على الثانوية الأزهرية من نفس المعهد عام ١٩٣٧ .. وإلى

جانب دراسته الأزهرية طوال هذه السنوات التسع استطاع غنيمى هلال أن يتعلم اللغة الفرنسية على يد قريب له بالزقازيق متخرج من مدرسة (الفرير) . . وواصل تعلم هذه اللغة بدأب ومثابرة طوال سنوات تعليمه الابتدائي ثم الثانوى حتى استطاع بالقرب من نهاية المرحلة الثانوية أن يقرأ عددا من الأعمال الأدبية الفرنسية، وخاصة أعمال المدرسة الرومانتيكية التى وافقت هواه وألهبت وجدانه . ثم استطاع فى نهاية هذه المرحلة أن يترجم رواية شاتوبريان (أتالا) . . بل وحاول فى نفس العام أن يكتب هو الآخر رواية على غرار أعمال شاتوبريان ولامارتين وبرنادران دى سان بيير وفيككتور هوجو والفريد دى فينى وغيرهم . . فكتب رواية رومانسية ملتزمة سماها (أمير البحر الصغير) وهى رواية لم يقبض لها حتى الآن الظهور.

وفى عام ١٩٣٧ نرح إلى القاهرة والتحق بكلية دار العلوم التى تخرج منها عام ١٩٤١ فعمل مدرسا للغة العربية بمدرسة قوص الابتدائية لمدة عامين حيث انتقل إلى مدرسة مصر الجديدة الابتدائية وظل مدرسا بها لعامين آخرين حتى عام ١٩٤٥ . . . وفى ديسمبر من هذا العام سافر إلى باريس فى أول بعثة لوزارة المعارف بعد الحرب العالمية الثانية . فقد كان من القلائل الذين تخرجوا من كلية دارالعلوم يجيدون لغة أجنبية، لذلك ظفر بسهولة بهذه البعثة الطويلة لنيل درجة الدكتوراه من السوربون . وفى باريس وجد أن عليه أن يحصل أولاً على ليسانس الأدب من السوربون حتى يستطيع أن يتقدم فيها للدكتوراه . وبعد أن نال عام ١٩٤٧ ليسانس الآداب من السوربون بدبلوماته الأربعة فى فقه اللغة والآداب الفارسية والآداب الأسبانية والآداب الإنجليزية بدأ فى الإعداد للدكتوراه الدولة التى حصل عليها عام ١٩٥٢ فى موضوعين كبيرين أولهما عن تأثير الشر العربى فى النثر الفارسى فى القرنين الخامس والسادس الهجرى (الحادى عشر والثانى عشر الميلادى) وثانيهما عن مأساة هيباتيا فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين .

وقد أولى محمد غنيمى هلال موضوع هيباتيا هذا عناية خاصة بعد عودته من فرنسا، فلم يكتف بدراسته الطويلة عنها فى رسالة الدكتوراه التى تناول فيها ليس فقط أدق تفاصيل حياة هذه الفيلسوفة العالمة الجميلة ومصرعها، ولكن أيضا

كل ما كتب عنها في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من أعمال . . لويس مینار وفولتير وموريس ماجر وديدرو في فرنسا إلى كنجسلى وتولاند في إنجلترا . واستطاع عن طريق هذا التناول التفرقة بين طبيعة الشعبين الفرنسي والإنجليزي في تناولهما للمأساة وفي فهمهما للأدب . . لم يكتف بهذه الدراسة الكبيرة بل أعد عن مأساتها برنامجًا إذاعيًّا خاصًّا قدمه البرنامج الثانى بإذاعة القاهرة في بواكير حياته عام ١٩٥٨ .

ولا أدري أيرجع اهتمام محمد غنيمى هلال بهيباتيا إلى إحساسه الفاجع بقصة حياتها التراجيدية الأليمة؟ أم إلى إعجابه بإخلاصها للعلم وتقديسها له؟ أم إلى انبهاره بهذا الاكتمال الرائع الذى يقدمه نمط هيباتيا، فقد كانت ذكية جميلة وعاقلة إلى الحد الذى دفع ديدرو إلى أن يقول عنها: «إن الطبيعة لم تهب إنسانا من العقل والحكمة ما وهبته لتلك الفتاة»؟ أم كان حدسا منه بأن حياته ستسير فى نفس الطريق الوعر الذى مضت فيه هيباتيا . . . فقد تشابهت حياة غنيمى هلال مع حياة هيباتيا والتقت معها فى سمات كثيرة . . . عاش مثلها حياة قصيرة حافلة بالجهد والتحصيل والعرق . . ونشد مثلها الكمال فى ميدان دراسته فتعلم أكثر من خمس لغات وأتقنها . . وكانت هى أول فيلسوفة مصرية وكان هو أيضا أول من دعا إلى دراسة الأدب المقارن وقعد أصوله . . ووهب حياته - مثلها - مخلصا للعلم فكان باحثا عن الصدق وعن الخير وعن العدالة . . لذلك حيكت حوله - مثلها - المؤامرات ودبرت الدسائس . . ووجد عليه - مثلها - أن يذود عن الحق وأن يجهد نفسه ليشرح لمن حوله البديهيّات .

ففى عام ١٩٥٢ عاد محمد غنيمى هلال من باريس ليعمل مدرسا بكلية دارالعلوم بجامعة القاهرة . وليخوض فيها أولى تجارب حياته العامة . بعد أن استنفدت سنوات الدرس والتحصيل قرابة الأربعين عاما من حياته . وبعد أن كان أبناء جيله قد أنجزوا عدداً كبيراً من الأعمال الهامة فى حياتنا الأدبية . . كان نجيب محفوظ قد كتب كل رواياته التاريخية والاجتماعية حتى الثلاثية . وكان عادل كامل قد كسر قلمه فى مطلع الشباب تاركاً الساحة بعد أن وهب الحياة الأدبية روايتين جيدتين ومسرحية . وكان محمد مندور قبلهما قد أصبح ملء السمع والبصر بأعماله النقدية - (نماذج بشرية) و(فى الميزان الجديد) - التى نشرت فى مجلتي الثقافة

والرسالة، وبمواقفه السياسية الهامة التي وصلت به إلى عضوية البرلمان عام ١٩٥٠ . وكان لويس عوض قد قدم دراسته عن الأدب الإنجليزي وترجماته الأولى الجيدة لهوارس وشيلي وبكلمة موجزة كان أبناء جيله قد أنجزوا خلال السنوات الطويلة التي انصرف فيها، هو، للدرس والتحصيل قدرا كبيرا من أعمالهم الأدبية الهامة . وكان عليه هو أن يبدأ من أول الطريق . ولن يكون الأمر صعبا عليه فقد تزود طيلة إقامته في باريس بزااد وفير من الثقافة الثقيلة إن صح التعبير .

وبدأ ينظر في الحياة الأدبية حوله حتى يتحسس بين مسالكها الطريق . . فوجد أن جهامة الحياة السياسية التي عاشتها مصر طوال الأعوام التي سبقت عودته من باريس عام ١٩٥٢ قد أجهزت على المدرسة الرومانسية في الأدب، التي ازدهرت على أيدي مصطفى لطفى المنفلوطى وحسين عفيف وإبراهيم ناجى وعلى محمود طه وطه حسين - في ترسمه خطوات سانت بيغ النقدية - وغيرهم . وأخذت تقيم على أنقاضها البناء الجديد للمدرسة الواقعية في القصة والشعر والنقد والمسرح . وبين هذين المدرستين كانت هناك أصوات واهنة لدعاة المدرسة الوجودية والبرناسية . وكان النقد الأدبي - وهو مجال تخصصه - حلبة راخرة ماتزال تصطرع في ساحتها شتى هذه المذاهب الأدبية . وكان أنصار المدرسة اللفظية التي انحدرت من أعمال الشيخ حمزة فتح الله ماتزال تفرض سلطانها على كثير من المناهج الجامعية حتى أصبح النقد الأدبي في الجامعة نوعا من الدراسات اللفظية واللغوية . وكانت المدرسة التأثرية التي بدأتها كتابات يحيى حقى النقدية ثم أخذ محمد مندور يرسى دعائمها بترجمته لكتاب لانسون وماييه (منهج البحث في اللغة والأدب) وبدراساته النقدية قد بدأت تؤتى ثمارها وتجذب إليها جماهير القراء . وخاصة بعدما دعمت النظرة التأثرية في كتاباتها النقدية بالنظرة الاجتماعية حيناً والتاريخية حيناً آخر . بينما أخذت المدرسة الواقعية - عند لويس عوض ومحمود العالم وعبدالعظيم أنيس - على عاتقها أن تعيد تقييم أدبنا الحديث بطريقة لاتخلو من البدائية والتعسف . . ولم تخل الحلبة من بعض الأصوات المفردة الرامية إلى التحليل النفسى للأدب أو التقييم الجمالى للأعمال الفنية أو مناقشة الإنسان في الموقف داخل إطار المدرسة الوجودية .

وسط هذه الحلبة الصاخبة وجد محمد غنيمى هلال نفسه غب عودته من

باريس . ووجد أن عليه أن يبدأ بمشروع طموح يعوضه ما فاتته طوال سنوات
الدرس والتحصيل . ويبرز صوته نقياً واضحاً وسط جوقه هذه الأصوات
المضطربة . فوضع تخطيطاً لمشروع طموح بحق يكتب بمقتضاه سلسلة من الكتب
الرصينة تحت عنوان (المذاهب الأدبية الكبرى) يعرف فيها بأسلوب علمي لا تعوزه
المصادر والمراجع بكافة المذاهب الأدبية الهامة مثل الكلاسيكية والرومانتيكية
والرمزية والبرناسية والوجودية وغيرها .

وبدأ يجمع مادة هذه السلسلة العامة . غير أن الحياة في دار العلوم كانت
تدخر له صراعاً فريداً استنفد قدراً كبيراً من وقته وجهده . إذ وجد أن برامج
الدراسة في هذه الكلية العتيقة تتعارض مع كثير من البديهيات العلمية وتتنافى
معها . فقد كانت هذه البرامج تقدس السلفية تقديساً ينحصر بأصحابه في دائرة
مغلقة لا تريد أن تفتح على الثقافات الأجنبية أو تطل عليها . دائرة تعاند وحدها
التيار الجارف الذي اندفعت في مسراه حياتنا الأدبية والفكرية في الفترة الواقعة بين
الحربين العالميتين ، والذي كان يحاول جاهداً أن يرتبط بالواقع من ناحية وأن يتأثر
من الناحية الأخرى بالتيارات الجادة في الثقافة الأوروبية . . . وتصر على أن ليس
هناك ما هو أفضل من الشعر العربي القديم جاهلياً كان أم عباسياً . وعلى أن النثر
العربي الذي بدأ بابن العميد قد انتهى بموت عبد الحميد (*) . لذلك بدا صوته وهو
يدعو إلى ضرورة دراسة الآداب الحديثة والقديمة في شتى بلاد العالم غريباً وسط
جوقة السلفيين التي كانت تفرض على كل شيء في دار العلوم عباءتها القائمة .

(*) لاشك أن عدم إلمام الكاتب ببرامج الدراسة في دار العلوم هو الذي جنح به إلى مثل هذه الآراء الجائرة
المتعسفة ، فهذه البرامج تقوم - منذ إنشاء الكلية - على أساس من التفاعل المثمر بين أصفى ينابيع التراث العربي
والإسلامي من ناحية وأحدث التيارات الثقافية العالمية في مجال الفكر والأدب من ناحية أخرى ، ولقد كانت دار
العلوم منذ البدء عنواناً على الانفتاح الرشيد على كل الروافد الحضارية الحديثة دون أن تنجرف في تيار التبعية
العمياء لهذا الرافد أو ذاك ، ويكفي برهاناً على هذا أنها كانت أول مؤسسة علمية في العالم العربي والإسلامي
تدخل «الأدب المقارن» في برامج دراستها قبل سفر الدكتور غنيمي إلى فرنسا بسنوات ، وكانت قضية الدكتور
غنيمي التي نذر لها حياته هي قضية التفاعل الواعي الرشيد بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات الأخرى ، وهي
السمة التي تميز برامج دار العلوم ، ولم يكن الدكتور غنيمي رحمه الله أول من بعثه الكلية إلى أوروبا للتزود من
التيارات الثقافية العالمية الحديثة ، فقد سبقه الكثيرون من أبناء دار العلوم ولحق به الكثيرون ، وقد كان هؤلاء
ولا يزالون من أبرز رواد الدعوة الرشيدة إلى التجديد في شتى المجالات الثقافية .

(التحرير)

وأخذ هؤلاء السلفيون فى بداية الأمر ينظرون شزرا إلى ذلك القادم من باريس يشقشق بعبارات غريبة عن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب العالمية المختلفة . . غير أنهم مالبثوا أن أحسوا بخطورة دعوته فبدءوا يتميزون له غضبا بينما مضى هو بكل ماوسعه من جهد يؤكد صواب نظرتة ويستخرج لها من بطون التاريخ الحجج والأسانيد. مؤكدا «أن أدب كل أمة هو جزء من الأدب العالمى . . وأن الآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة عامة يجب أن يقاس الإنتاج العالمى بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ويسمو بآفاقنا فى النقد؛ فالأدب الحديث لايقوم على أساس الأدب القومى فى ماضيه فحسب، ذلك لأن اكتشاف الآداب العالمية والارتواء من مناهلها فى القديم والحديث يعدل من نظرتنا إلى الأدب القومى، ويدفع به إلى الأمام^(١). فأكثر «الآداب فى عصور نهضتنا تأخذ وتعطى. وتتحاشى الانطواء على نفسها خوف أن تقفر وتجذب»^(٢). ولذلك فقد «أصبح زعما باطلا القول بانطواء أدب ما - مهما عظم - على نفسه. وباستغنائه بقرائح ذويه عن استعارة الأفكار والآراء والصور والأجناس الأدبية من الآداب الأخرى، كما أصبح من البديهيات أن الآثار الأدبية ذات الشأن لها أصولها فى إنتاج السابقين أو المعاصرين، كما أن لها صداها فى حياة الأمم وفى قرائح المفكرين، وآية ذلك أن أبناء الآداب الكبرى - كالفرنسية مثلا - يبحثون ويمعنون فى البحث ليكتشفوا الموارد الأدبية التى تغذى بها أدبهم. ولا يقتصرون فى ذلك على بحثهم فى الآداب القديمة اللاتينية واليونانية، أو فى الآداب الأوروبية الحديثة. بل يتجاوزون ذلك إلى البحث فى الآداب الأخرى كالآداب الشرقية من هندية وفارسية وعربية»^(٣) مستخلصا من كل هذه الشواهد والحقائق دعوته إلى «ضرورة تعاون الآداب وإفادتها من بعضها البعض. وتبادلها التأثير فيما بينها لتغنى وتكمل فى أجناسها الأدبية وتياراتها الفنية والفكرية. وهذا الطريق لا وجه للتردد فى سلوكه إلا لمن قصرت بهم ثقافتهم عن السير فيه فزعموا أن الكمال هو أن نبقى فى حدود ماورثناه من أدب ونقد. يدافعون بذلك عن قصورهم فى وسائل البحث وميدان الثقافة. ويحاولون أن يوقفوا الزمن فى تطوره، بل ويحاولون أن يرجعوا به إلى الوراء. مناهضين بدعوتهم تلك ما انتهجته اللغات العالمية كلها فى آدابها ونقدها فى كل العصور»^(٤). . . وهكذا بدأ محمد غنيمى هلال يهاجم هؤلاء السلفيين ويسفه نظرتهم القاصرة، ويفضح

عجزهم فى ثنايا أغلب كتاباته . . نارعا عنهم العبادة البالية التى كانوا يتشحنون بها تحت زعم حماية التراث والذود عنه . . ولم يترك لهم الفرصة ليتهموه بالجحود والعقوق ويإنكار مكانة التراث القديم . . بل دعا هو نفسه إلى أنه «لا ينبغي أن تشغلنا دراسة النقد الحديث عن دراسة النقد القديم، فليس هذا النقد مجرد نظريات تجريدية تعبر عن ذاتية قائلها، أو عن حاجات عصر انقطعت صلتنا به كما قد يتوهم البعض، بل إن لدراسة النقد فى الماضى آثار بعيدة المدى فى إدراكنا للنقد والأدب فى الحاضر» (٥) . . فما كان يحاربه ليس الآداب القديمة، ولكن النظرة الضيقة الأفق التى تريد أن تنغلق على القديم وأن تنكر الجديد.

واحتدم بذلك الصراع بينه وبين دعاة الأفكار القديمة والمحافظة، فوجد عليه أن يسارع بالبدء فى مشروعه الطموح عن المذاهب الأدبية ليضع خلال دراسته لها النقط فوق الحروف، ويوضح الأصول التاريخية والفلسفية لأفكاره الجديدة التى نادى بها. وبدأ هذا المشروع الكبير بكتابه عن (الرومانتيكية) بالرغم من أن التسلسل التاريخى والمنطقى كان يتطلب منه البدء بالكلاسيكية . . لكنه بدأ بالرومانتيكية لا ليشرح مذهباً أدبياً فحسب، ولكن ليفجر ثورته العارمة على عفن الكلاسيكية وجمودها . . فقد كان يحس حوله فى أروقة الحياة الفكرية فى الجامعة بسطان السلفيين يفرض على كل شىء عباءته القائمة . . وكان لابد له أن يثور على هذا السلطان وأن يؤكد للجميع أن ثورته هى صوت العقل وصوت التاريخ ومنطق التطور . . فكتب دراسته الممتعة عن الرومانتيكية شارحاً فيها كيف «قامت الثورة الرومانتيكية فغزت الكلاسيكية فى مختلف الميادين الأدبية وعارضتها فى مبادئها العامة وفى قضاياها الأدبية الخاصة. واكتسبت للأدب بذلك ميادين جديدة كانت محرمة عليه. وصالت فى هذه الميادين بنفس الروح الثورية التى نشأت بها. وكانت فى ذلك مستجيبة لحاجات المجتمعات من الناحية الفنية والاجتماعية، وسار ركب الأدب فى هذه الحركة مع التيارات الفلسفية التى شغلت مفكرى العصر. فلم تكن الرومانتيكية مجرد نزعات فردية استجابت لها فئة من النزقين، بل كانت مبادئ عامة وحدت ما بين الآداب الأوروبية فى طور خطير من أطوار المدنية الإنسانية. وكان محور الرومانتيكية الاهتمام بالفرد وتقدير حقوقه، لبناء مجتمع تستقر فيه مبادئ الحرية والإخاء والمساواة» (٦). بهذه النظرة الفاهمة

للرومانتيكية المقدرة لدورها الثورى الكبير كتب محمد غنىمى هلال عن الرومانتيكية، بادئاً بنشأتها متعمقاً للروافد التى نهلت منها وللمواضعات الحضارية التى تطلبت ظهورها، موضحاً ملامحها وشارحاً قضاياها. ومؤكداً الجوانب الإيجابية فى ثورتها على الكلاسيكية وفى تخطيها لمفاهيمها البالية.

ولهذا، فى اعتقادى، لم يكتب عن الكلاسيكية - بالرغم من أنه يعدنا فى الصفحة الأولى من الرومانتيكية بكتاب قادم عنها - فما كان يريد أن يدعمه ليس الارتداد إلى الماضى والانغلاق فى قراقعه . . ولكن استشراف المستقبل والانفتاح على العالم بوعى وحب وعمق ودونما حواجز من العقد القديمة السقيمة التى ترتوى من الإحساس المرضى المتضخم بالذات الضئيلة الشأن . . لهذا كتب عن الرومانتيكية ولأنه وجد أن فهم الأدب العربى لهذا المذهب الثورى العظيم قد قعد عن إدراك جوانبه الثائرة مكثفياً بالجوانب السلبية المتمثلة فى كثرة الضجر وفى الشكوى الدائمة من الزمن وفى الإفراط فى البكاء والاعترافات الشخصية حينما انقلب الثوار الرومانتيكيون فى الثلث الثانى من القرن الماضى إلى بكائين يرثون آمالهم العراض بعد ماتعذر عليهم منالها . . فوجد عليه أن يصحح هذا الفهم الشائه عن الرومانتيكية وأن يرسى دعائم الفهم السليم لها.

وقد أخذ غنىمى هلال على عاتقه هذه المهمة فى كثير من أعماله الأدبية، فكتب كتابه الكبير (المدخل إلى النقد الأدبى الحديث) والذى سماه فى طبعته الثالثة (النقد الأدبى الحديث) ليصحح الأفكار الخاطئة والشائهة عن النقد الأدبى الحديث وعن دوره ووظيفته. لذلك فإنه يعلن منذ الصفحات الأولى لهذه الدراسة الكبيرة أنها «تتضمن دعوة لبناء النقد على أساس علمى موضوعى، لا يقضى على ذاتية الناقد ولا يتحكم فى أصالته. ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة فى النقد وفى الأدب. حتى نقضى على الأدعياء فى مجال الأدب ونقده. وحتى يتسع المجال للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته. وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللإنسانية. مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا فى العصر الحديث، غير متخلفين عنه ولا متوانين. فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعى الأمة فى آمالها ومثلها، من وراء التصوير الصادق لواقعها فيما يشف عنه من إمكانيات أو يوحى بها، فإن النقد هو وعى الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على

السواء» (٧) . . وهذا هو نفس ما يؤكد في كتابه الكبير الآخر (الأدب المقارن) من أنه قد «أصبح التخصص والاستيعاب أساسا لكل بحث مثمر، وصار لزاما على كل باحث تحديد ميدان بحثه في مسألة واحدة أو في مؤلف أو في كتاب أو في فكرة لكي يتاح له أن يتعمق في بحثه ويحلل النصوص الخاصة به، ويستقرئ الحقائق التي مهدت للإنتاج الأدبي، ويضع ذلك الإنتاج في موضعه من تاريخ أدب الأمة التي نشأ فيها ومن حياة مؤلفه مع ما يتبع هذا التحليل وذلك الاستقراء من استنتاج للحقائق العلمية التي لا يشوبها تخمين ولا تقف عند المظاهر العابرة» (٨) . . هكذا أخذ محمد غنيمي هلال على عاتقه تأكيد المنهج العلمي والدعوة إلى الاعتماد عليه والأخذ بأساليبه حتى نستطيع أن نصحح ما في الأذهان من مفاهيم شائعة عن النقد الأدبي وحتى يتخلص هذا الميدان من الأدعياء ومن عديمي الثقافة والموهبة .

فكتب هذا السفر النقدي الضخم الذي تناول فيه تطور النقد الأدبي ومفاهيمه الأساسية منذ أفلاطون وأرسطو حتى اليوم . بادئا بباب كبير مسهب فسر فيه أبعاد النظرية النقدية عند أرسطو مستخلصة من كتبه الرئيسية (فن الشعر) و(الخطابة) و(الطبيعة) و(السياسة) . وأتبعه بباب كبير آخر عن النقد الأدبي عند العرب تعقب فيه جذوره الأولى متلمسا بصمات النقد الأرسطي عليه، منتقلا بعد ذلك إلى تقسيم العرب النقدي لفنون الأدب من شعر ونثر، وأسلوبهم في الحكم على الأجناس الأدبية المختلفة وفي تقييمها بلاغيا، مفصلا المعايير النقدية التي أرساها النقاد العرب القدامى كابن سلام والجاحظ وقدامة وعبدالقاهر والآمدی، وغيرهم . . مقيما البلاغة العربية تقيما موضوعيا أمينًا يحدد بمنهج علمي مشرق الفرق بينها وبين النقد الأدبي بمعناه الحديث . محددا ما ينبغي له أن يبقى منها وما يجب أن يندثر . وهذا ماجلب عليه عداوة الكثيرين من رجعي دار العلوم .

وقد درس محمد غنيمي هلال هذين الموضوعين الكبيرين في أكثر من ثلاثمائة صفحة ليمهد لموضوعه الرئيسي - الذي استغرق الخمسمائة صفحة التالية - وهو النقد الأدبي الحديث بمدارسه وفلسفاته المختلفة . بادئا بدعاة المثالية ومذهب الفن للفن مثل دييرو وكانت وتيوفيل جوتييه، منتقلا بعد ذلك إلى التزعة الجمالية التعبيرية عند هازلت ولامب وأندريه جيد حتى يصل أخيرا إلى المدرستين

الوجودية ثم الواقعية. ثم يعمد بعد ذلك إلى دراسة الفنون الأدبية المختلفة من شعر وقصة ومسرحية مفصلاً الأصول النقدية والعلمية لكافة جزئياتها ولأدق مكوناتها، داعياً إلى ضرورة النظر في الأعمال الأدبية القديمة والحديثة بمنهج علمي عصري يقوم على أساس التحليل النفسي والتاريخي والاجتماعي والفني، لاعلى الأساس اللفظي البلاغي العقيم.

والانطباع الأول الذي نخرج به من هذه الدراسة الكبيرة هو أننا إزاء مثقف موسوعي كبير وعالم مدقق شديد الأمانة. فهو لا يهيك كما هائلا من المعلومات الدقيقة المخصصة فحسب، ولكنه يقدم لك هذه المعلومات بأسلوب العالم وبأمانته. . فلا تخلو صفحة من صفحات كتبه من الهوامش التي يثبت فيها المراجع. ولا تخلو طبعة لاحقة من طبعات كتبه من إضافات وتعديلات عن سابقتها، وهي ليست إضافات أو تعديلات بسيطة أو هينة ولكنها إضافات وتعديلات كبيرة تنبئ عن قلقه إزاء عمله وأمانته تجاهه. فبينما كانت الطبعة الأولى من (المدخل إلى النقد الأدبي الحديث) والتي صدرت عام ١٩٥٨ تقع في أقل من ستمائة صفحة من القطع المتوسط نجد أن الطبعة الثانية من نفس الكتاب والتي صدرت عام ١٩٦٢ تقع في أكثر من ثمانمائة صفحة من القطع الكبير، بعد أن دعمها بكمية كبيرة من الإضافات والاستشهادات التطبيقية. . وقد يعترض كثيرون على ذلك الإسهاب الذي نعر عليه دائما في كتابات غنيمي هلال وعلى اكتظاظها بالمعلومات إلى حد كبير. . . وقد يعيرون عليه روحه المدرسية وأسلوبه التجميعي الذي يصيب أعماله بالثرهل في أجزاء كثيرة منها. . وتكراره البدائم للكثير من البديهيات والأفكار الأدبية الشائعة. واستعماله للكثير من المصطلحات المدرسية بإسراف ممجوج، بينما كان باستطاعته أن يستعيز عنها بالمصطلحات النقدية الأكثر نضجا. . . وقد يعيرون عليه أشياء كثيرة مشابهة. . لكن كل هذا راجع في اعتقادي إلى إحساس هذا الدارس القدير - ولوجوده في دار العلوم بصفة خاصة - بافتقارنا إلى الكثير من الأشياء التي أصبحت في الغرب نوعا من البديهيات، وإلى وعيه بكثرة المتطفلين على ميداني الدراسات الأدبية والنقد الأدبي لا يملكون الاستعداد والثقافة ولا تتوافر فيهم حتى النوايا الطيبة، وإدراكه أن اكتظاظ الحقل الأدبي بذوي الحس التجاري لا النقدي جعل الكثير من البديهيات النقدية الأولية في أشد

الحاجة إلى التأكيد والتوضيح . . وإذا كان أكثر أبناء جيله قد رأوا أن عليهم أن يدرسوا الأدب العربي سواء القديم منه أو الحديث . فإن محمد غنيمي هلال أثر أن يهب نفسه لمبحثي النقد الأدبي والأدب المقارن، لأنه كان يوقن أن من ينجز دراسة فقد أضاع جوانب موضوع واحد فحسب، أما من يرسى القواعد النقدية والأسس المنهجية للدراسات النقدية والمقارنة فقد مهد السبيل أمام عشرات الدراسات وأضاع الطريق الذي يمكن لتلاميذه أن يسيروا فيه وأن ينجزوا الكثير . ولاشك أن دراسته المتعمقة للأجناس الأدبية في كتابيه (المدخل إلى النقد الأدبي) و(الأدب المقارن) استطاعت أن تلقى دفقات سخية من الضوء، ليس على طبيعة كل جنس أدبي وعلى خصائصه فحسب، ولكن أيضا على جذوره التاريخية، وعلى الرحلات التي جابتها أجنة هذه الأجناس الأدبية المختلفة عبر البلدان والعصور حتى تبلورت أبعادها واكتملت ملامحها، موفرا بذلك المادة الأولية التي يمكنها أن تيسر للناقد «البحث عن الصلة بين الأدب والحقيقة، أو بين الأدب والمجتمع أو بين الأدب وعوامل إنتاجه، أو بين الأدب وأهدافه، حتى يستطيع بعد ذلك الاستعانة بعلوم الجمال ومبادئها والاستفادة بما أسفرت عنه تجاربها المختلفة»^(٩) برحابة علمية ودون التقوقع في إطار مغلق يحجب عن عيوننا النور . . فهذه الرحابة الواسعة الأفق كانت سمة من سمات أدبنا القديم الأصيل «فقد توافر لأسلافنا من رحابة الصدر وسعة الأفق مارجعوا به إلى ما انتهى إليهم من المدينيات فعكفوا على دراسته . وحاولوا النفوذ في أسرارهِ، وإحياء مارأوه نافعا فيه، وكان للنقد الأدبي حظ كبير فيما قاموا به من جهد في هذه السبيل»^(١٠). صحيح أنه «كان لقصور النقد العربي القديم - في فهم وحدة العمل الأدبي - آثار خطيرة، فهو السبب الأول - فيما نرى - في خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة، ومن مذاهب أدبية خاصة بطبيعة الإنتاج الأدبي ومضمونه العام ووحدته وصلته بجمهور القراء وأثره فيهم على نحو مانجده في نظريات أرسطو وأفلاطون، ثم نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم»^(١١) . . وقد أحس غنيمي هلال بأن هذا القصور الذي أثر على النقد العربي القديم مازال يمد سلطانه إلى نقدنا الحديث بدرجة أو بأخرى، فقدم هذا الكتاب الكبير الذي يرمى إلى تحديد المذاهب الأدبية وتوضيح الفروق بين الأجناس الأدبية المختلفة حتى يساهم

فى تخليص نقدنا من هذا القصور . . ثم أتبع هذا الكتاب الكبير بترجمته الجيدة المدعمة بالهوامش والتعليقات لكتاب جان بول سارتر (ما الأدب) حتى تكتمل بالكتابين صورة الأدب الحق فى ذهن القارئ، وحتى يستطيع بعدهما أن يعرف طريقه وسط غابة الأجناس والفلسفات والمذاهب الأدبية المتشابهة.

والى جانب هذا العمل المدرسى الكبير الذى قدمه محمد غنيمى هلال فى سفره الضخم عن النقد الأدبى الحديث، قام بعمل ريادة فى مجال الدراسات الأدبية، وهو تعريفه القارئ. العربى بأصول الأدب المقارن وتقديمه لعدد كبير من الدراسات التطبيقية الرائدة فى هذا الميدان. فقد كان الأدب المقارن قبل غنيمى هلال شيئاً غائماً فى ذهن القارئ العربى لا يعرف له تحديداً صحيحاً. وكانت الدراسات التطبيقية المتناثرة فى هذا المجال لا تقوم على أساس علمى متين ولا تعنى بأكثر من المشابهات الخارجية بين عمل فنى وآخر، وهى الصيغة المعاصرة من السرقات الأدبية التى عرفتھا الدراسات النقدية العربية القديمة. . صحيح أن فيلمان يقول: إن الأدب المقارن هو العلم الذى يتناول «السرقات الأدبية الأبدية التى تتبادلها الدول» غير أن الأدب المقارن قد استطاع أن يحدد ملامحه فى السنوات الأولى من هذا القرن بصورة علمية واضحة. وجاء غنيمى هلال بعد حصوله على الدكتوراه من السوربون فى هذا الفرع الهام من فروع الدراسات الأدبية لينقل إلى عالمنا العربى صورة واضحة لهذا العلم الجديد الذى «يدرس مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة فى حاضرها أو فى ماضيها. وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر أياً كانت مظاهر هذا التأثير أو التأثير. سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية. أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التى تعالج أو تحاكى فى الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الأدبى، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس فى آداب الأمم الأخرى. بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف العصور والكتاب، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر فى أدب الرحالة من الكتاب» (١٢) . . ولهذا فإن «الأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد فى معناهما الحديث، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية

والفكرية للأدب القومي . وكل أدب قومي يلتقى حتماً في عصور نهضاته بالآداب العالمية ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنسانى أو القومى (١٣) . . . ومن هنا فإن الأدب المقارن لا يتناول ما يعقد من موازنات بين كتاب آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم فى الآخر نوعاً من التأثير أو يتأثر به (١٤) . أو «ما يساق من مقارنات فى داخل الأدب القومى الواحد سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أولاً» (١٥) .

والحقيقة أن الأدب المقارن بهذه الصورة العلمية يعد رافداً هاماً من روافد النقد الأدبى بمعناه العلمى الشامل ، لأنه يبحث عن الجذور التاريخية لأى عمل أدبى ، مما يساهم فى إلقاء دقات سخية من الضوء على النص الأدبى ويساعد على سبر أغواره . . . وهو لا يفعل ذلك ليقول من قيمة الموهبة الفردية للفنان ، بل ليؤكد تفردا ويبرز أصالتها «لأن الأدب المقارن يدرس الآثار الأدبية كما هى ، فى جوانبها الفنية والفكرية وفى كيفية تكوينها ، وفى فروعها التاريخية والاجتماعية . وهو فى دراسته للأذواق وتطورها وللحياة الاجتماعية وأحوالها ، وللشعوب وميولها ، لا يفعل ذلك إلا ليستوعب دراسة المظاهر المختلفة للمواهب الفردية» (١٦) . فالأدب المقارن فى الواقع «بعيد كل البعد عن أن ينقص من قدر الكاتب حين يبحث عما غذى به ذاكرته فى مطالعته وفى ألوان ثقافته من مختلف الآداب ، بل غايته من كل ذلك أن يتعرف على روح الكاتب وينفذ إلى تلك الروح من خلال الثقافات التى هضمها الكاتب وأخرجها للناس خلقاً جديداً» (١٧) . فليس هناك كما يقول بول فاليرى أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين . . . فما الليث إلا عدة خراف مهضومة . . . وقد استطاع الأدب المقارن بكشفه عن هذه العلاقات الأدبية الدولية أن يصبح «علماً من العلوم التابعة للأدب القومى ، تشرح نواحيه الغامضة ، وتكشف عن العوامل التى تتحكم فيه وعن مدى نفوذه فى الآداب الأخرى» (١٨) . . . واستطاع غنيمى هلال أن يضىء قواعد هذا العلم فى أدبنا العربى وأن يوضح مبادئه الأساسية خلال دراسته الكبيرة عنه .

ولم يكتف بهذه الدراسة الكبيرة التى قدم خلالها كل أساسيات الأدب المقارن . . . بل قدم بعدها أربع دراسات إضافية عن هذا الموضوع الأدبى الهام . . . أولها دراسته الرائدة عن (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية) التى درس فيها

بناء على القواعد المنهجية التى حددها كتابه النظرى الكبير (الأدب المقارن) موضوع ليلى والمجنون فى الأديين العربى والفارسى^(١٩) بصورة علمية مهد لها بدراسة طويلة عن نشأة الغزل العذرى فى الأدب العربى وعن تصور الفنان العربى للامح الحب العذرى وإحساسه به. ودرس بعدها كل الأعمال الفنية التى تناولت قصة ليلى وقيس فى الأدب العربى القديم والحديث. ثم عرض بعد ذلك النصوص الفارسية التى تناولت موضوع ليلى والمجنون عند الشعراء الفارسيين نظامى والشيرازى والدهلوى والجامى وهاتفى . . . متتبعا بعدها بأسلوب نقدى ذكى وحساس كيف تحول الحب العذرى خلال رحلته من العربية إلى الفارسية إلى حب صوفى يتجاوز شخصية الحبيب ليفنى فى الذات الإلهية المقنعة باسمه . . . موضحا العوامل العديدة التى ساهمت فى هذا التحول وشكلت أغلب ملامحه . . . أما دراسته الثانية فى هذا المجال فهى (دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر)^(٢٠) التى قدم فيها إلى جانب التمهيد النظرى الطويل، إحدى دراساته الرائدة فى ميدان الأدب المقارن وهى تتبع المصادر الفرنسية لمسرح أحمد شوقى الشعرى ولكثير من قصائده، وخاصة تلك التى نظم فيها قصصا تدور على لسان الحيوان مؤكدا تأثيره بلافونتين فى هذا الجنس الفنى وبكلىلة ودمنة وغيرها.

أما دراسته الثالثة التى تناول فيها جانبا هاما من جوانب الدراسات الأدبية المقارنة فهى (المواقف الأدبية)^(٢١) وهى واحدة من أهم مباحث الأدب المقارن ومن أكثرها عمقا . . . لأنها لا تدرس تبادل التأثير والتأثر الأدبى فى موضوع معين، أو فى شكل أدبى معين، ولكنها تدرس تبادل التأثير بين المواقف الأدبية المتنوعة «والفروق كثيرة ومتعددة بين الموقف الأدبى والموضوع. ومن ثم تكون صلات التأثير والتأثر الأدبية فى المواقف أغنى وأشمل وأكثر ثمرات، إذا نفذت إلى صميم الموقف ولم تقف عند مجرد الموضوع، إذ الموضوع هو المادة التى تتنوع أشكالها على يد الكتاب والشعراء فى حين يكتسب الموقف طابعا فنيا واجتماعيا محددا يتجاوز التشابه السطحي»^(٢٢) والموقف الأدبى كما يوضحه إليوت فى كتابه (الغابة المقدسة) هو «الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال بصورة فنية من خلال العثور على معادل موضوعى أو مجموعة من الأشياء - أى موقف - تستوفى فيها الحقائق الخارجية المجسدة للتجربة الحسية»^(٢٣) . . . ويقدم غنيمى هلال فى هذا الكتاب إلى

جانب الدراسة النظرية ، واحدة من أمتع دراساته التطبيقية المقارنة عن الموقف الملحمى فى كل من مسرحيات (موتى بلا قبور) لسارتر و(غاب القمر) لجون شتاينبك و(جميلة) لعبدالرحمن الشرقاوى فيقدم بهذه الدراسة المقارنة أعمق دراسة نقدية لمسرحية (جميلة) ولما بها من أخطاء فنية قاتلة .

أما دراسته الرابعة فى مجال الأدب المقارن فهى كتابه (النماذج الإنسانية فى الآداب المقارنة) ^(٢٤) الذى شرح فيه أهمية مبحث النماذج الإنسانية فى الأدب المقارن «إلى كشفه عن اختلاف نواحي الكتاب النفسية والاجتماعية والفلسفية فى معالجتهم لموضوع واحد وأمام تيار فكري واحد، وإلى الخدمات التى يؤديها للتاريخ الأدبى بتوضيحه الصلات التى أثر بها الكتاب بعضهم فى بعض، يرينا بوضوح التيارات الفكرية التى تتحكم فى العصور المختلفة، ويكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقلى للإنسان الحديث، وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو فى مرآة شخصيات أسطورية، بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك إلى نفوسنا، فهو فى الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم» ^(٢٥) ولذلك فإن دراسة النماذج البشرية الفنية واحدة من أخصب دراسات الآداب المقارنة ومن أكثرها دلالة. لذلك قدم محمد غنيمى هلال فى كتابه هذا العديد من الدراسات التى تتبع انتقال نموذج إنسانى من أدب أمة إلى أمة أخرى، والتغيرات التى طرأت على هذا النموذج فى مكوناته الجسمية والفكرية والنفسية . . فتتبع شخصية أبو الفتح الإسكندرى بطل مقامات بديع الزمان الهمذانى، وأبو زيد السروجى بطل مقامات الخريزى بعد انتقالهما إلى الأدب الأندلسى ثم الأدب الأسباني من بعده، متعقبا التغيرات التى طرأت عليهما فى المرحلتين. ثم يدرس بعد ذلك عددا من النماذج الإنسانية المستوحاة من المصادر الدينية مثل شخصيات يوسف وزليخه وتناول الأدب الفارسى لهما، وشخصية الشيطان فى الأدب الأوروبى عند ميلتون وبيرون وألفريد دى فينى وليرميتوف وفيكتور هوجو وغيرهم . . وانتقل بعدها إلى الشخصيات المستوحاة من الأساطير الشعبية وكيف تناولتها الآداب المختلفة كشخصية جحا وفاوست وعلاء الدين ورستم وسهراب وغيرها. حتى وصل أخيراً إلى الشخصيات التاريخية فدرس موضوعين من أهم موضوعات الأدب المقارن وهما شخصية كليوباترا فى التاريخ

وكما صورتها الآداب المختلفة فرنسية كانت أو إنجليزية أو عربية . . ثم شخصية هياتيا في الآداب الأوروبية.

خلال هذه الكتب الخمسة استطاع غنيمى هلال أن يضىء جوانب هذا العلم الجديد المعروف بالأدب المقارن، وأن يقدم فى ساحة العديد من الدراسات التطبيقية الجيدة . . وقد قدم إلى جانب هذه الكتب بضعة دراسات قصيرة تناول فيها موضوعات الأدب المقارن كدراسته عن مسرحيتى (جبهة الغيب) لبشر فارس و(براند) لهنريك أبسن^(٢٦) أو دراسته الطويلة عن فلسفة الصورة فى شعر الكلاسيكيين والرومانتيكيين والبرناسيين^(٢٧) ودراسته عن مسرحية إيفجينيا^(٢٨) وغيرها من الدراسات العديدة الأخرى.

كما استطاع محمد غنيمى هلال إلى جانب هذا الدور الأكاديمي الكبير أن يكتب عددا من المقالات النقدية التطبيقية التى لاتزال تنتظر من يجمعها فى كتاب . . بل فى عدة كتب لأنها تربو على المائة دراسة . . كما ترجم عددا من الأعمال الأدبية الهامة فى مقدمتها (مختارات من الشعر الفارسي) ^(٢٩) ومسرحيات (بلياس وميليزند) لموريس ميترلينك^(٣٠) و(رأس الآخرين) لمارسيل إيميه^(٣١) و(سيرانو دي برجراك) لأدمون رويستان^(**) بالإضافة إلى ترجمة لدراستين كبيرتين هما (فولتير) للانسون^(٣٢) و(فشل استراتيجية القبلة الذرية) لميكشيه . . وقد أنجز هذه الأعمال كلها خلال الأعوام الخمسة عشر التى انقضت منذ عودته من باريس حتى نهايته المبكرة الفاجعة فى السابع والعشرين من يوليو . . فما أفدح خسارتنا فى هذا العالم المخلص الكبير.

(**) لم يترجم الدكتور غنيمى مسرحية «سيرانو دي برجراك» لأدمون رويستان وإنما ترجمها الأستاذ عباس حافظ.

(التحرير)

الهوامش

- (١) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمى هلال الطبعة الثانية مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ ص ١٨ .
- (٢) الأدب المقارن . د. محمد غنيمى هلال . الطبعة الثالثة . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٦٢ ص ٤١٠ .
- (٣) الأدب المقارن ص ٣٤٢ .
- (٤) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (دراسة نقدية مقارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى) مكتبة الأنجلو ١٩٦٠ ص جـ
- (٥) المدخل إلى النقد الأدبي ص ١٨ .
- (٦) الرومانتيكية . د. محمد غنيمى هلال . . مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦ ص ١٩١ .
- (٧) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤ .
- (٨) الأدب المقارن ص ٤٢٩ ، ٤٣٠ .
- (٩) المدخل ص ١٦ .
- (١٠) المدخل ص ٧٧٠ .
- (١١) المدخل ص ٧٧١ .
- (١٢) الأدب المقارن ص ٩ .
- (١٣) دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر ص ١٦ .
- (١٤) الأدب المقارن ص ١١ .
- (١٥) الأدب المقارن ص ١٣ .
- (١٦ ، ١٧ ، ١٨) الأدب المقارن صفحات ٧٧ ، ٣٤٩ ، ٤٣٦ على الترتيب .
- (١٩) مهد لهذه الدراسة قبلها بعامين عندما ترجم (ليلى والمجنون) للشاعر الفارسى عبدالرحمن جامى .
- (٢٠) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦١ - ١٩٦٢ .
- (٢١) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٣ .
- (٢٢) المواقف الأدبية . د. محمد غنيمى هلال . مطبوعات معهد الدراسات العربية ص ٨٩ .
- (٢٣) المواقف الأدبية ص ٢٧ .
- (٢٤) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤ .
- (٢٥) النماذج الإنسانية فى الدراسات المقارنة د. محمد غنيمى هلال ص ٨٦ .

- (٢٦) المجلة مارس ١٩٦٦ .
(٢٧) المجلة يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٥٩ .
(٢٨) المجلة يناير ١٩٦٣ .
(٢٩) المكتبة العربية الدار القومية ١٩٦٥ .
(٣٠) روائع المسرح العالمى نوفمبر ١٩٦٣ .
(٣١) مسرحيات عالمية فبراير ١٩٦٥ .
(٣٢) الألف كتاب ١٩٦٢ .

مجلة «المجلة» العدد ١٤١

سبتمبر ١٩٦٨

ص ١٤ - ٢٠

علم منسى من أعلام الأدب المقارن

د. محمد غنيمى هلال

الدكتور عبدالمطلب صالح

هو الدكتور محمد غنيمى هلال الذى تخرج فى السوربون عام ١٩٥٢ بعد حصوله على شهادة الليسانس منها ثم على شهادة دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن. وعمن نفضوا عنه غبار النسيان هو الناقد العراقى العلامة د. على جواد الطاهر بكلمته التى نشرت فى جريدة الجمهورية فى الأول من تموز الماضى. فلقد نبه الدكتور الطاهر إلى أهمية هذا الباحث ومكانته فى النقد الأدبى الحديث. فضلاً على الكلمة القيمة التى كتبها الأستاذ محمد صالح عبدالرضا المنشورة فى ١٣ تموز ١٩٨٥ فى جريدة الجمهورية أيضاً، التى أشار فيها إلى معلومات جديدة عن هذا الباحث الكبير مستنداً إلى كلمة منشورة فى مجلة «المجلة» المصرية للباحث (صبرى حافظ) حيث عرفنا منه ميلاده ومراحل دراسته منذ الكتاب والابتدائية ثم الثانوية فسفره إلى باريس عام ١٩٤٥ لدراسة الأدب المقارن فى السوربون بجامعة باريس.

أتذكر أن المرحوم الدكتور طه حسين كان قد كتب رسالة إلى الأديب الفرنسى (أندريه جيد) بنهاية الأربعينات يستأذنه فيها بترجمة كتابه «الباب الضيق» إلى اللغة العربية، فأجابه (أندريه جيد) برسالة يستغرب فيها اختيار هذا الكتاب ذاته من بين الكثير من مؤلفاته، موجزاً وجهة نظره تجاه الشرق بأن كتابه «الباب الضيق» لن يلقى الحظوة اللائقة به من جمهور القراء فى الشرق لاحتوائه على أمور ذهنية صوفية وفلسفية ربما لا يرتاح إليها ذلك الجمهور الذى يحمل تجاه العالم من الأجوبة أكثر ما يثير هذا العالم فى نفسه من أسئلة.

لماذا هذه الإشارة إلى كتاب (أندريه جيد)؟ ونحن فى سياق الحديث عن علم من أعلام الأدب المقارن. إن جواب (أندريه جيد) عن رسالة د. طه حسين يحمل مفتاح التفكير العلمى الحديث الذى امتازت به أوروبا، وثقفه د. محمد

غنىمى هلال، ووضع ملامحه على كل سطر من مؤلفاته النقدية المقارنة. إنه التفكير المنهجى الذى يسم كتابات المفكرين والأدباء الكبار الذين شبوا عن الطوق، طوق عبودية الاستسلام القدرى فربثوا بأنفسهم أن يكونوا عالة على ما يقدمه لهم الآخرون من أجوبة جاهزة عن العالم يرددونها بدورهم مثل البيغاوات.

ولقد أحسن الدكتور محمد مندور حين قال: «وعندما يدعى بعضنا التجديد لا يعدو فى الحقيقة، التطريز على ثوب خلق - بفتح الخاء واللام - حتى أصبحنا أشبه بمن يرقص فى السلاسل. وكم يذكرنى سادتنا الباحثون... بفقر يصرف قرشاً إلى مليمات ليقرقع بها!»^(١).

لقد عاش د. محمد غنىمى هلال فى أوروبا سنوات عديدة، فكان مثال الدارس الأكاديمى الفذ الذى وفى للعلم حقه، حين قبس من العلم روحه التى هى روح أخلاقية حسبما يؤكد الكاتب الفرنسى الكبير (غوستاف لانسون)؛ فلم تغره المظاهر - ولم نجد فى كل ماكتب غير صبر الباحث الدءوب - وجهد العالم الحريص على الحقيقة بروح التواضع وكبر النفس. فكم من الباحثين على امتداد الوطن العربى من يحمل مثل هذه الصفات؟ : إنهم نادرون ندرة الذهب الإبريز. ولقد أعطى د. محمد غنىمى هلال شرعية علمية لوجوده فى أوروبا كعالم لم يضع نفسه فى دروب التسكع - ولم يخدعه بريق الأضواء - ماعدا الضوء الذى غمر نفسه فأمد المكتبة العربية منه بخير النتائج - وزاد على سابقه ما اجتهد فيه من مواقف وآراء سديدة فى ميدان الأدب المقارن.

فما معنى أن يعيش المرء فى أوروبا وينصرف إلى الدراسة إن لم يقبس طرائق التفكير العلمى، وروح مناهج البحث التى تشتمل على أدق وأعمق ما وصل إليه الذهن البشرى من دلالات على الرقى الحضارى؟

لقد شاهدت فى أثناء وجودى فى باريس فى الأعوام الستة التى درست فى أثنائها الأدب المقارن أناساً ذهبوا للحصول على شهادة من شهادات الدراسات العليا. فكانوا مثل السائرين فى نومهم؛ لم يقتربوا قيد أنملة من منهج التفكير الأوروبى الحديث. بل اكتفوا بجمع مصادر معينة من هنا وهناك - وكيفما اتفق، حتى انتهى بهم المطاف إلى أن يعلقوا «شارة» الدراسة الأكاديمية العليا: دبلوم أو دكتوراه، على صدورهم يتباهون بها على أبناء جلدتهم شأن الطواويس!

لقد أحسنت ياركى مبارك حين قلت : «رجال العلم صنفان : رجل يفخر بشهادته وآخر تفخر شهادته به» .

وأستطيع أن أقول : إن الدكتور محمد غنيمى هلال من النوادر الذين تفخر شهادتهم بهم . فلقد أعطانا هذا الباحث الكبير دراسات كثيرة ذات قيمة عميقة فى ميادين الأدب المقارن ، ومن يقرأ مؤلفاته يجد أن ما يهم هذا الباحث هو تتبع العميق لظواهر الأدب وقضايا النقد ، فلم يكن سطح البحر الهادئ هو الذى يهتم به ، بل ما يوجد تحت السطح خلف مظاهر الأشياء ، فهناك قد استطاع امتلاك الرؤية العلمية التى أعانته على معرفة الصلات الدقيقة بين ظواهر الفنون والآداب . إن الرؤية العلمية الواضحة هى فى رأى التلسكوب الذى يرينا -مالا- تنظره العين المجردة ، فهذه وحدها نستطيع أن نقف على عتبة أبواب الحقيقة ، وإن فزنا بذلك فأعتقد أننا بدأنا نسير فى الطريق الصحيح ، كى نعطي دراسات منهجية فى حقل اختصاصنا نتم بها ما عمله قبلنا باحثون كثار . وأهم المؤلفات التى خلفها هذا الباحث الأكاديمي كتابه الكبير «الأدب المقارن» الذى أصدره عام ١٩٥٣ بطبعته الأولى ، وكتاب «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية فى عام ١٩٦٠ ، وكتاب «الرومانتيكية» ثم الكتاب الموسوم بـ «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» فى عام ١٩٦١ - ١٩٦٢ ، فكتاب «المواقف الأدبية» عام ١٩٦٣ ، ثم كتاب «النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة» فضلا عن كتابه الواسع : «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث» وكثير من المقالات فى مجالات مختلفة ، وله أيضا إسهامات فى الترجمة منها كتاب «جان بول سارتر» الموسوم : «ما الأدب؟» الذى نقله إلى اللغة العربية نقلا أمينًا دقيقًا زاد فى أهميته على ترجمة (جورج طرابيشي) للكتاب نفسه .

لقد أغنى هذا الباحث ميدان النقد الأدبى بدراساته عن الأدب المقارن الذى هو «أساس لاغنى عنه فى النقد الحديث . فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة . وفى هذه البحوث يتجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد ، بتتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية ، وكشفه عن الحقائق الأدبية الفنية والإنسانية ، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعها ، حتى يُسمى النقد الحديث : «النقد المقارن» إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة فى جلاء جوانبه واستكمالها .» (٢) .

وأهم المسائل التى عالجها هذا الباحث الدعوب مثلما وردت فى كتابه «الأدب

المقارن» : معنى الأدب المقارن، وتاريخ نشأته، والوضع الحالى لدراسته فى أوروبا مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية. عارضاً ميدان البحث فيه عرضاً سريعاً مخصصاً القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن وطرق البحث فيها» (٣).

والقضايا الأدبية الأخرى التى ناقشها د. محمد غنيمى هلال فى كتبه المذكورة أعلاه كثيرة نجتزئ منها ماله علاقة بمنهج الأدب المقارن ضمن محورين : الأول : هو إصراره على توضيح تجزئ التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة؛ لأن الأدب المقارن لاتقف أهميته «عند حدود دراسات التيارات الفكرية والأجناس الأدبية، والقضايا الإنسانية فى الفن، بل إنه يكشف عن جوانب تأثر الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية. وما أغزر جوانب هذا التأثير، وما أعمق معناها لدى كبار الكتاب فى كل دولة» (٤).

لهذا فالموازنات التى تعقد بين هذا الأدب وذاك، التى هى من باب الموازنات البلاغية القديمة هى ليست من الأدب المقارن فى شىء. وقد وقع فى هذا الوهم كتاب عديدون حين ألفوا دراسات ظنوها من الأدب المقارن وهى ليست منه مثل الباحث (عبدالرزاق حميدة) فى كتابه : «الأدب المقارن» ود. (صفاء خلوصى) فى «دراسات فى الأدب المقارن»، و(عيسى الناعورى) فى «من الأدب المقارن» و(لجيب العقيقى) : فى «الأدب المقارن» لأن البحث المجرد فى أوجه الشبه والخلاف بين الآداب المختلفة من دون إثبات الصلة التاريخية والحوار الفكرى بين مؤلفيها هو بحث عام قد يعرفنا على مقدرة الكاتب فى النقد الأدبى والأبحاث النظرية التاريخية، ولكنه لايساعدنا على فهم العلاقات الأدبية الموجودة فعلاً وتاريخياً بين هاتيك الآداب.

والمحور الثانى، محاولته إعطاء أمثلة على الدراسات المقارنة من الأدب العربى المعاصر - فقد خصص نحواً من خمسين صفحة من كتابه : «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» لتأثر الشاعر أحمد شوقى بالثقافة الفرنسية سواء فى المسرحية أو فى شعره القصصى الذى كتبه على لسان الحيوان متأثراً بـ (لافونتين) فى النواحي الفنية، وفى مضمون الحكايات.

وجانب تطبقى آخر من هذا المحور هو عرضه للنماذج الإنسانية فى الأدب

العربي القديم مثل أنموذج «أبي زيد السروجي» بطل الحريري في مقاماته. ^(٥) فضلا عما ذكره من نماذج إنسانية أخرى في الأدب العربي القديم.

وهذا البحث جديد في الدراسات الأدبية وأول من اهتم به من الدارسين العرب عندنا هو (د. محمد غنيمي هلال)؛ ففي هذا المجال يعرض لانتشار مقامات الحريري في الأدب الأندلسي واللغات الأوروبية، ويقدم نماذج متنوعة، منها ما هو مأخوذ عن الأساطير القديمة، والآخر عن مصادر دينية، وبعضها لها علاقة بالأساطير الشعبية.

إن العالمية التي تنهض عليها الدراسات الأدبية المقارنة هي ليست «الكوسموبوليتية» التي أشار إليها الشاعر الهندي (طاغور) حين أراد محور الخصائص القومية للأدب بدمجها في الإطار العالمي. ^(٦) إنما الواجب في ميدان الأدب المقارن هو الاحتفاظ بالخصائص القومية لكل أدب مع إيضاح التأثيرات المتبادلة فيما بينها بإثبات الصلة التاريخية الواقعية بين الأجواء التي انبعثت فيها تلك الآثار الأدبية، وأيضاً بإيضاح المناخ الثقافي الذي تركزت فيه لأجل إقامة الجسر التاريخي الذي يوصلنا إلى المنابع.

ونؤكد بأن الأدب المقارن - ثم التاريخ الأدبي لا يغنيان شيئاً إن اقتصرنا على دراسة الآثار الأدبية منفصلاً بعضها عن بعض، وهذا يؤدي إلى محو الأصالة التي هي جوهر العمل الأدبي، الأصالة التي تزدهر بتفاعل الآثار الأدبية بلغات متنوعة خارج حدودها؛ أو لم يقل الشاعر الفرنسي (بول فاليري): «إن الأسد صنع من خراف مهضومة»؟

ولا تزول الأصالة مثلما يتصور دعاة العنصرية الذين استبعدوا أن يكون (دانتى) قد تأثر بمصادر غير إيطالية.

هذا المنهج الذي عرضنا للملامحه الرئيسية في كتاب (د. محمد غنيمي هلال) هو منهج المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن وهو الأكثر علمية، وأصالة من منهج المدرسة الأمريكية التي لا تهتم بإثبات الصلة التاريخية بين الآثار الأدبية، بل تميل هذه المدرسة إلى دراسة مؤلفات الأدب كيفما اتفق على طريقة الموازنات التي تستند إلى إظهار التشابه والاختلاف بين تلك المؤلفات؛ وذلك في نظري لا جدوى فيه - بل هو إطار سطحي يحتوي على معلومات عامة لا يسندها المنهج العلمي ^(٧).

(الهوامش)

(١) د. محمد مندور - منهج البحث في الأدب واللغة ص ١٢ - ١٣ المقدمة ، بيروت ١٩٤٦ .

(٢) د. محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن، مقدمة الطبعة الثانية ص٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٢ .

(٣) المصدر السابق ص ٧ - ٨ .

(٤) المصدر السابق ص ١٠ .

(٥) د. محمد غنيمى هلال: النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة ١٩٦٤ ، وهذا الكتاب هو مجموعة من المحاضرات التى ألقاها المؤلف على طلبة معهد الدراسات العربية العالية .

(٦) د. محمد غنيمى هلال . الأدب المقارن ص ٤٠ من مقدمة الطبعة الثالثة ١٩٦٢ .

(٧) انظر فرانك . ل . شال . «الأدب المقارن والأدب العام» فى الولايات المتحدة ضمن «دراسات فرنسية» - الدفتر السادس - باريس النسخة الفرنسية ص ٤٣ - ٦٠ .

من كتاب «مباحث فى الأدب المقارن»

وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٧

ص ٦٩ - ٧٤

حول محمد غنيمى هلال

الدكتور كامل السوافيرى

فى السادس والعشرين من يولية سنة ١٩٦٨ هصرت يد الردى الناقد العبقرى، والأديب الفذ، والعالم الباحث الدكتور محمد غنيمى هلال أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبى وصاحب الدراسات الخصبة، والأبحاث العميقة وهو بعد لا يكاد يجاوز الخمسين من عمره.

وكان رحيله عن دنيانا فى هذه السن فجيرة لأحبائه وأصدقائه وتلاميذه المنتشرين فى الوطن العربى، وخسارة فادحة للأدب والنقد، ونهاية لحياة أدبية خصبة أثرت آفاقنا بما قدمت من نظريات وفلسفات، وفقدنا لعبقريه فذة طالما أنشأت وأبدعت.

والعبقريه إنما تجيء من فوق كما يقول أديب العربية إسعاف النشاشيبي، وإنما تهبط من السماء، والعباقرة كنز الإنسانية والأضواء النيرات فى ظلمات الحياة. وقد تملكنى الشعور بالأسى والألم لأن هذه العبقريه التى فقدناها لم تنل حقها من الرثاء. ولم تنبر الأقلام للإشادة بقدرها وتخليد ذكرها، ولم تتكون اللجان لإقامة حفل تأبين لائق. وكأن القدر القاسى شاء للدكتور غنيمى هلال أن يغبن ميتا بعد أن غبن فى حياته؛ لأنه عبقرى، كما ظلم من قبله إسعاف النشاشيبي فى حياته وبعد موته، وكأن هذا هو شأن الدهر مع العباقرة صفوة البشرية، وهداة الناس، وبناء الحضارة. وقد كان الدكتور غنيمى هلال ملء السمع والبصر جم النشاط، فى آفاق الفكر والأدب، فى الإذاعة والصحافة والتدريس والبحث والتأليف. ولا أستطيع فى هذه الكلمة أن أفى الفقيد حقه، وأستقصى أطراف الحديث عنه فى مجالات نشاطه المتنوعة فى الأدب والنقد، والأدب المقارن. والترجمة، والبحث، والمقالة، وإلقاء المحاضرات على الطلبة فى الكليات التى حاضر فيها، وآثاره الأدبية المطبوع منها والمخطوط، ولكنى سأسلط الأضواء على جهوده فى مجالين اثنين أو ميدانين اثنين من ميادين نشاطه وهما الأدب المقارن والنقد الأدبى.

يعد غنيمى هلال رائد الأدب المقارن فى الجامعات المصرية، ولعله أول دارس لهذا الأدب، وأول الحاصلين على أعلى درجة علمية منحتها جامعة السوربون فى الأدب المقارن سنة ١٩٥٢. وقد نهض الفقيد بعبء تدريسها، وألقى محاضراته القيمة على الطلبة فى كلية دار العلوم، وأصدر سنة ١٩٥٣ كتابه «الأدب المقارن» الذى يعد بحق بحثاً موضوعياً متخصصاً فيه.

وقد جعل الكتاب من قسمين شرح فى الأول منه معنى الأدب المقارن، وتاريخ نشأته، والوضع الحالى لدراسته فى أوروبا مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية، ثم عرض ميدان البحث فيه عرضاً سريعاً وخصص القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن، وطرق البحث فيها من أمثال: عالمية الأدب، التأثير والأصالة، التجديد والتقليد، الأجناس الأدبية الشعرية، المسرحية فى الآداب الغربية وفى الأدب العربى، الخرافة أو القصة على لسان الحيوان، المواقف الأدبية والنماذج البشرية، تأثير كتاب أدب من الآداب الأخرى. وفى ختام الكتاب يعقد المؤلف فصلاً عن نشأة المذاهب الأدبية فى الغرب وخصائص كل منها بدءاً بالمذهب الكلاسيكى وانتهاء بالمذهب الرمزي. وكل فصل من فصول الكتاب ينطق بما بذل فيه المؤلف من جهد، وما استوعب فكره من نظريات وما وفق فيه من إيراد الأمثلة والشواهد التى استشهد بها فى مواضعها المناسبة. وبحسبى أن أعرض لفكرة واحدة أو نظرية واحدة عرضها المؤلف وهى:

لماذا لم تنشأ عندنا - يقصد الأدب العربى - مذاهب أدبية؟، وأنقل - بالنص - ما قال فى الصفحة السادسة بعد المائة الرابعة من الكتاب «ويتضح من إشاراتنا المتكررة إلى مظاهر التجديد فى أدبنا الحديث أن هذه المظاهر - على مالها من قيمة - لم تتبع تياراً فنياً متكاملًا واضح المعالم، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكرى للعصر، ولم يضع مؤلفوها نصب أعينهم جمهوراً خاصاً يشاركونه آلامه وآماله ويؤمنون بمثله إيمانهم بذات أنفسهم وتلك هى النواحي التى استحققت بها نزعات التجديد العامة الأوروبية أن تسمى مذاهب فيما سبق أن شرحنا لها من معنى فى مطلع هذا الفصل. وإلى حاجة كتابنا للتعمق والإيمان برسالة الأدب القومية والوطنية، يضاف سبب آخر لعدم نشأة مثل هذه المذاهب الأدبية فى معناها الكامل، هو تأخر النقد الأدبى لدينا بعامة، هذا إلى ما بين كتابنا ونقادنا بعامة من

جفوة أسفرت عن فجوة فاصلة بين الإنتاج الأدبي والوعى العام الإنسانى لدى الجمهور مما أدى إلى بلبلة عامة فى فهم الأعمال الأدبية وتقويمها تقويمًا صحيحًا.

وقد تعددت دراسات الفقيده فى مجال النقد الأدبى وتنوعت أبحاثه، وتوالت كتبه، وفى سنة ١٩٥٦ صدر له الكتاب الأول «الرومانتيكية» من سلسلة كتب تحمل عنوان المذاهب الأدبية الكبرى، وكان عنوان الكتاب الثانى من السلسلة «الكلاسيكية» بقلم الدكتور غنىمى هلال، ولكنه للأسف لم يصدر. وكتاب الرومانتيكية فى مائتى صفحة وجعله المؤلف من أربعة أبواب تتناول فى الأول نشأة الرومانتيكية، وفى الثانى الشخصية الرومانتيكية، وفى الثالث القضايا العامة الرومانتيكية، وفى الرابع القضايا الفنية، وهو أهم مصدر باللغة العربية عن الرومانتيكية إذ شملت مباحثه الإحساسات والمشاعر الرومانتيكية، والخيال الرومانتيكى، والأحلام عند الرومانتيكيين، والدين، والطبيعة فى أدبهم، والحب الرومانتيكى، والأجناس الأدبية، والنقد الأدبى.

وتوجت جهوده فى هذا المجال بكتابه العظيم النقد الأدبى الذى تمثلت نواته فى الطبعة الأولى من كتاب أسماه «المدخل إلى النقد الحديث» سنة ١٩٥٨ قصد فيه إلى تيسير ممارسة النقد الحديث للقارئ العربى على أساس نظرى منهجى لايمكن أن يكمل - وبخاصة فى نقدنا العربى - إلا بتتبع الجانب التاريخى للنقد العالمى الذى تأثر به النقد العربى القديم، والوقوف على الأسس الجمالية العامة التى أثرت فى النقد الحديث. وفى سنة ١٩٦٢ طبع الكتاب طبعة ثانية تواراد فيه المؤلف بما كاد يبلغ ضعف حجمه فى طبعته الأولى، إذ أضاف إليه كثيرًا من مذاهب النقد وفلسفاته الجمالية والاجتماعية. وأكمل دراسة الأجناس الأدبية، وتبين له كما تبين لنفر من كبار النقاد - على رأسهم الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد والناقد الكبير محمد مندور - قصور تسمية الكتاب بالمدخل، ونتيجة لإقتناع المؤلف بضرورة تغيير اسم الكتاب أثر له فى الطبعة الثالثة الاسم الجديد وهو النقد الأدبى الحديث الذى تناول فى الباب الأول منه النقد اليونانى قبل أفلاطون ونقد أفلاطون وأرسطو عارضًا نظرية المحاكاة والشعر عند أرسطو ومفصلا القول فى المأساة والملهاة والملحمة، وفى الباب الثانى تناول النقد عند العرب نشأته ومدى تأثره بأرسطو، والأجناس الأدبية، وتنظيم أجزاء القول والأهداف الإنسانية للأدب

فى نقدنا العربى؁ وقيمة الوجوه البلاغية؁ وقضية اللفظ والمعنى. وفى الباب الثالث تحدث عن النقد الأدبى الحديث متناولاً أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث والمدارس الفلسفية؁ والمذاهب الأدبية والنقدية؁ والشعر ومفهومه فى العصر الحديث؁ والتجربة الشعرية والوحدة العضوية وصياغة الشعر وموسيقاه؁ ولم يغفل القصة والمسرحية وتطورها فى الأدب القديم والحديث وهذه طائفة من آرائه فى النقد:

١. - أخطر مايتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا هو الفصل بين النقد .. بوصفه علماً من العلوم الإنسانية له نظرياته وأسسـ والنقد من حيث التطبيق؛ فمن الواضح أن هذه النظريات والاسس لا تتوحد مع النتاج الأدبى بوصفه عملاً فردياً.

٢ - يقوم جوهر النقد الأدبى أولاً على الكشف عن جوانب النضج الفنى فى النتاج الأدبى وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل؁ ثم يأتى بعد ذلك الحكم العام عليها؁ فلا قيمة للحكم على العمل الأدبى وحده. وقد يخطئ الناقد فى الحكم ولكنه ينجح فى ذكر مبررات وتعليلات تضىء على نقده قيمة فيسمى ناقدًا بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد كما حدث للناقد العالمى سانت بيغ فى نقده لبعض معاصريه على حين لانعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبى - دون تبرير فنى - ناقدًا وإن أصاب؁ إذ ما أشبهه حيثلذ بالساعة الخربة تكون أضبط الساعات فى وقت من الأوقات ولكن لايلبث أن ينكشف ريفها فى لحظات.

٣ - للنقد صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التى تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنسانًا كالفلسفة بفروعها المختلفة؁ والتاريخ؁ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التى تدرس الإنسان من جانب «فيزيولوجى أوبيولوجى».

٤ - النقد يستعين بضرورة بعلوم اللغة إذ مادة الأدب الكلمات بما لها من جرس ودلالة؁ والجمل بما فيها من كلمات؁ وما تستلزمه من ترتيب خاص؁ أو تدل عليه من معان مختلفة؁ وما ترسم تبعًا لهذا الترتيب من صور.

٥ - تختلف طبيعة البحث فى النقد الأدبى - شأنها فى ذلك شأن العلوم الإنسانية - عن طبيعة البحث فى العلوم التجريبية. فإذا قلنا مثلاً: إن عنصر (أ)

يضاف إلى عنصر (ب) لنتيج من مزجها معاً مركب (ج) كانت النتيجة حتمية موضوعية لاسييل إلى الاختلاف فيها. وليس الأمر كذلك فى العلوم الإنسانية - ومنها النقد - فالخلاف فيها لا ينحصر قطعاً فى دائرة الخطأ والصواب لأن علينا أن نؤمن بأن للمظاهر الإنسانية الواحدة جوانب مختلفة، وكل باحث ينظر إلى جانب من جوانبها ويتحدث عنه كأنه على النقيض ممن يتحدث عن الجانب الآخر، والحقيقة أن كليهما يتمم الآخر.

٦ - علينا أن نؤمن - فى النقد الأدبى بعامة - بفلسفة تعدد الأسباب للشئ الواحد، فقد يرجع الخلاف إلى تعدد جوانب الموضوع ومادته، وقد يرجع إلى الأقيسة المنطقية التى يخضع لها كل جانب، وتعدد جوانب الأدب فينظر إليه بوصفه نتاجاً فنياً وكفى، أو إلى الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب وأثرهم فيه، أو إلى الأديب نفسه فى سلبيته أو إيجابيته فى أدبه ومجتمعه، أو إلى الأدب بدوره بوصفه وسيلة لإصلاح اجتماعى أو سياسى.

٧ - لا ينبغي أن تؤخذ قواعد النقد ومبادئه على إطلاقها بل فى حدود بيئتها، وطبيعة ماعالجت وما هدفت إليه - ولها بذلك مرونة تستطيع أن تؤتى ثمارها بأثرها الخصب فى توجيه الأدب أو تكوين الأديب. ولكنها ليست كافية إطلاقاً فى خلق الأدب أو تكوين الكاتب إذ لابد لذوى الأذواق والعبقرية من الأدباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ويمثلوها فى ثقافتهم، ويستوحوها - على نحو ما - فى خلقهم؛ فالكاتب مثل الشاعر يتعلم مهنته كما يتعلم كل إنسان مهنته بما يبذل من جهد دائب لايسر فيه ولا لذة ولا صدقة، ولا معنى لهذا التعلم إذا كانت دعامة قواعد يكفيه أن يتدرب عليها.

٨ - الناقد يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية وبالمعانى التى يتناولها الكاتب وصلتها بالحقيقة والمجتمع، والغرض الفنى الذى يهدف إليه ثم فى صياغة المعانى وعرضها، ويرجع كذلك إلى مجموعة من النظريات والإدراكات النفسية والاجتماعية، وهى أسس ثقافته الفنية، وله بعد ذلك تجاربه الفنية الطويلة فيما اطلع عليه من نصوص أدبية.

وفى هذه الاعتبارات تتمثل ذاتية الناقد وجميع الحملات التى توجه إلى النقد

تقوم على أن النقد فى جوهره ذاتى ولكن يجب أن يعتصم الناقد بمبادئ هى فى الواقع محاور النقد وتقوم على الحجة والشروح المستفادة من التجارب الفنية . وهكذا تكون نظريات النقد، وقواعده العامة دعامة للناقد لاتخلقه ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لاتيسر بدونها، وتساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية إذا فهمت حق الفهم .

ولأبحاث الفقيـد ودراساته فى الأدب المقارن والنقد الأدبى قيمة علمية كبيرة . فهى مصادر أصيلة لكل باحث متعمق فى الأدب المقارن والنقد الأدبى تجعلها أقسام اللغة العربية فى كليات الآداب فى الجامعات المصرية والعربية فى قائمة المراجع ، وقد استطاع غنيمى هلال فيها أن يمزج ثقافته العربية الأصلية بثقافته الغربية ويخرج من هذا المزيج بالعصير المصفى السائغ للشاريين . ولأهمية هذه الدراسات وسمو قيمتها العلمية ، وأصالة مؤلفها ، وتنوع مادتها نفدت نسخ طبعاتها الأولى والثانية والثالثة والرابعة والخامسة وتسابقت دور النشر فى القاهرة وبيروت على إعادة طبعها . وقد أعيد طبعها مرتين بعد وفاة الدكتور ، وهذه أدلة لاتقبل النقاش على عظيم قيمة هذه الكتب . وعلو منزلتها ، وجمعها بين القديم والحديث واستيعاب كل جانب واستقصاء كل ناحية .

رحلة حياته

ولد الدكتور محمد غنيمى هلال فى قرية سلامنت من أعمال مركز بليس بمحافظة الشرقية . فى الثامن عشر من مارس سنة ١٩١٦ ، ونهل دراسته فى المرحلتين الابتدائية والثانوية فى المعهد الدينى - التابع للأزهر الشريف بمدينة الزقاريق - وفى سنة ١٩٣٧ التحق بدار العلوم وتخرج فيها سنة ١٩٤١ وكان أصغر الخريجين سناً إذ لم تزد سنه يومئذ على الخامسة والعشرين وعمل بعد تخرجه مباشرة مدرساً للغة العربية أربع سنوات ، وفى ديسمبر سنة ١٩٤٥ سافر إلى فرنسا فى أول بعثة مصرية إلى أوروبا بعد الحرب الثانية . وسلخ من عمره فى باريس سبع سنوات حصل فى غضونهما من جامعة السوربون على درجة الليسانس فى الآداب ثم على درجة دكتوراه الدولة سنة ١٩٥٢ فى مادة جديدة على الجامعة المصرية هى الأدب المقارن . ويقول الذين رافقوه فى رحلة تعليمه ، وعاصروه فى

تلك الفترة أنه كان يقضى الساعات المتتالية قارئاً وكاتباً ومفكراً، وكانت تمضى عليه أيام لا يبارح فيها غرفته، وكان نموذجاً فريداً فى تحصيله. وفى مايو سنة ١٩٥٢ عاد إلى مصر حيث عمل مدرساً ثم أستاذاً مساعداً للأدب المقارن والنقد الأدبى بكلية دار العلوم، وظل يؤدي رسالته العلمية فى الكلية حتى سنة ١٩٦١ حيث انتدب - فى أثناء عمله بكلية دار العلوم - للتدريس بالجامعة الأمريكية - قسم اللغات الشرقية - وفى سنة ١٩٦٣ نقل إلى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر أستاذاً ورئيساً لقسم الدراسات العربية، وفى ١٩٦٦ أعير لكلية الآداب بجامعة الخرطوم وظل يعمل بها حتى فاجأه المرض فى أواخر عام ١٩٦٧ فلزم الفراش حوالى ثلاثة أشهر عاد بعدها للقاهرة فى مارس سنة ١٩٦٨ ولما لم يتحقق شفاؤه فى القاهرة قررت وزارة التعليم العالى علاجه على نفقة الدولة فى الخارج ولكنه لبي نداء ربه فى ٢٦ يوليو ١٩٦٨ مخلفاً وراءه أرملة لم يمض على اقترانه بها إلا ثلاثة عشر عاماً، وطفلاً وطفلة، وثروة فكرية من الكتب المطبوعة والمخطوطة تمثلت فيما يأتى:

- ١ - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، القاهرة
- ٢ - الأدب المقارن - الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٥٣.
- ٣ - الرومانتيكية - الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٥٦.
- ٤ - المدخل إلى النقد الأدبى الحديث، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٥٨.
- ٥ - النقد الأدبى الحديث، الطبعة الثالثة، القاهرة سنة ١٩٦٤.
- ٦ - السكير - قصة للكاتب الألمانى هانس فلادا.
مراجعة الترجمة مع تقديم للقصة بتكليف من وزارة التربية والتعليم.
- ٧ - جون بول سارتر : «ما الأدب؟» ترجمة وتعليق وتقديم سنة ١٩٦١.
- ٨ - ديكارت - تأليف كريسون، مراجعة الترجمة ١٩٦١.
- ٩ - لانسون: فولتير ترجمة بتكليف من وزارة التربية والتعليم ١٩٦٢.
- ١٠ - ليلى والمجنون : أو الحب الصوفى للشاعر الفارسى عبدالرحمن الجامى

- ترجمة مع مقدمة وتعليق على الترجمة لشرح إشارات التاريخية والفلسفية وبيان مصادرها العربية.

١١ - المواقف الأدبية.

١٢ - نماذج إنسانية من الأدب المقارن.

١٣ - فى النقد المسرحى. (*)

وهذه الكتب الثلاثة الأخيرة من مطبوعات معهد الدراسات العربية التابع للجامعة العربية.

أما الكتب المخطوطة فليس لدينا من المعلومات عنها إلا ما أثبتته هو فى نهاية كتابه «الأدب المقارن».

وأعتقد أنى قد ألقى بعض الأضواء على حياة نابغة من نوابغنا وعبقري من عباقرة أمتنا العربية الذين توهجوا فى آفاقها فترة قصيرة ثم خبا نورهم ولكن موت العباقرة خلود، وسيظل الدكتور غنيمى هلال خالدا فىنا خلود آثاره العظيمة التى لاتبلى على الدهر، سلام عليه فى الخالدين يوم ولد ويوم رحل ويوم يبعث حيا.

مجلة «الثقافة»

العدد ١٩ - إبريل ١٩٧٥

ص ١٠٣ - ١٠٥

(*) الكتاب الأخير ليس من مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية، والكتاب الثالث الذى طبعه المعهد هو «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر».

(التحرير)

عندما نتلفت حولنا فلا نجد لهم

بقلم : الدكتور لويس عوض

والآن وقد انقضت عليه الأربعون، أكتب عنه، وقد كان ينبغي أن أكتب عنه غداة وفاته.

فحين توفي الأستاذ الأصيل والناقد المعروف الدكتور محمد غنيمى هلال فى يوليو ١٩٦٨، أخذتني رحمة الحياة فلم أفرغ لنفسي إلا منذ أيام قلائل، رغم أن خياله وصوته وفكره وذكرياتى القليلة عنه كانت تحاصرني كل أسبوع مرات وأحسب أنها ستظل تراودني كل شهر مرات لسنوات طويلة قادمة، رغم أننا لم نكن صديقين حميمين بالمعنى المفهوم، وإنما كنا زميلى قلم ومهنة على رباط وثيق، أقرأ كل مايكتب ما أمكنتى ذلك، ويقرأ كل ما أكتب ما أمكنه ذلك . . ويتابع كل منا كل مايحدث فى حياتنا الثقافية فى حدود المستطاع. بل وأكاد أقول إننا كنا أيضا زميلين فى الفكر يربطنا ذلك الرباط القوى الذى يؤلف بين أصحاب الجديد. وإن لم يعرف بعضهم بعضا. وقد كنت أحيانا أضيق ببعض خصاله. كإسرافه فى الحساسية إلى درجة الوسوسة أحيانا، أو مبالغته فى طلب النصفة عند أهل الإنصاف، وعند غير المنصفين، ولكنى كنت أكن أعمق الاحترام لعلمه الغزير. ولجلده على العمل وإخلاصه للأدب، ولكفاحه فى سبيل تأصيل القيم الجديدة فى النقد والأدب والثقافة بوجه عام. لذلك أسفت على رحيله أسفا صادقا يوم وفاته. وأحسست بالخسارة الفادحة التى نزلت بالنقد العربى الحديث حين مضى عنا. وجدد حزنى عليه، أحزانى على محمد مندور، فقد كان غنيمى هلال أيضا ركنا ركيئا فى حياتنا النقدية وأحد معالمها الهامة، رغم أنه لم يبدأ حياته العامة إلا منذ ١٩٥٢ أو بعدها بقليل.

كان محمد غنيمى هلال من جيلنا، ولم يكن من جيلنا. كان من جيلنا سنا، لأنه ولد فى ١٨ مارس ١٩١٦ (فى قرية سلامنت مركز بلبيس)، ولم يكن من جيلنا لأنه بدأ جهاده الأدبى فى الخمسينات لا فى الأربعينات. فقد شاءت ظروف حياته ألا يتم تعليمه فى مدارس أوروبا إلا بعدنا بعشر سنوات. ومع ذلك فقد أمكنه رغم تأخر تعرضه لتيارات الفكر العالمى، أن يحتل مكانا راسخا فى حياتنا

الجامعية والأدبية فى فترة وجيزة لاتزيد عن عشر سنوات، بعد عودته من أوروبا. وقد تلقى غنىمى هلال تعليمه الابتدائى والثانوى بمعهد الزقازيق الدينى التابع للأزهر. ثم التحق بدار العلوم عام ١٩٣٧ وتخرج فيها عام ١٩٤١، وكان فيما يقال أصغر الخريجين. وبعد أن تخرج غنىمى هلال فى دار العلوم اشتغل مدرسا للغة العربية أربع سنوات بين ١٩٤١ و ١٩٤٥، سنتين بمدرسة قوص الابتدائية، وستين بمدرسة مصر الجديدة الابتدائية. ثم وقع عليه الاختيار، بعد مسابقة أجرتها وزارة المعارف، لیسافر فى أول بعثة مصرية إلى فرنسا بعد الحرب مباشرة، فسافر إلى فرنسا فى ديسمبر ١٩٤٥، على سفينة من سفن نقل الجنود البريطانيين، قبل أن تنتظم الملاحة فى البحر الأبيض المتوسط.

وفى فرنسا، فى باريس بالذات، قضى غنىمى هلال سبع سنوات حصل فيها من السوربون على الليسانس فى الأدب، ثم حصل منها على دكتوراه الدولة عام ١٩٥٢، أما الدبلومات الأربعة التى حصل بها على إجازة الليسانس من السوربون فكانت فى فقه اللغة، وفى اللغة الأسبانية، وفى اللغة الإنجليزية، وفى اللغة الفارسية. وقد أتيح له أن يقضى سنة من هذه السنوات فى لندن. وأما رسالتا الدكتوراه اللتان قدمهما إلى جامعة باريس، بحسب تقاليد تلك الجامعة، فقد كانت الرسالة الرئيسية منهما فى موضوع «تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى» وكانت الرسالة الفرعية منهما فى «موضوع هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين». وقد نشرت الرسالتان بالفرنسية فى باريس يومئذ، وفقا للتقاليد الجامعية. وهناك موضوعان فى الأدب المقارن، أحدهما شرقى والآخر غربى، درسهما غنىمى هلال فى السوربون، معقل الأدب المقارن.

وبعد عودة غنىمى هلال إلى مصر فى مايو ١٩٥٢، اشتغل مدرسا ثم أستاذا مساعدا للأدب المقارن والنقد الأدبى والنصوص الأدبية بدار العلوم، هكذا يقول تلاميذه، وإن كنت لا أعلم أن للأدب المقارن كراسى فى جامعاتنا، أو أن هذا اللون من الدراسة قد اعترف به رسميا فى جامعاتنا. وبدأ بعد عودته فى وضع مؤلفاته العديدة فى النقد والأدب، تلك المؤلفات التى أثرى بها النقد العربى الحديث، والدراسات الأدبية العربية. فترجم إلى العربية عن الفارسية «ليلى والمجنون» للشاعر الفارسى عبدالرحمن جامى، وهو من شعراء القرن الرابع

الهجرى. ثم ألف كتاباً فى نفس الموضوع موضوع «ليلى ومجنون ليلى فى الأدبين الفارسى والعربى» بعنوان «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية». ووضع كتاباً بعنوان «الرومانتيكية»، وكتاباً بعنوان «الأدب المقارن»، وكتاباً بعنوان «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث»، وكانت بعض هذه الكتب أو خاتمتها مما كان يدرسه لطلابه فى دار العلوم، شذبه ونسقها ونشرها على الناس لتعم الفائدة. كذلك صدرت لغنىمى هلال ثلاثة كتب، كانت أصلاً سلاسل من المحاضرات التى ألقاها على طلبة المعهد العالى للدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية، وهذه الكتب هى: «المواقف الأدبية»، و«النماذج الإنسانية فى الأدب المقارن»، و«فى النقد المسرحى» (*). كذلك كانت لغنىمى هلال جهود مشكورة فى ترجمة بعض عيون الآداب الغربية إلى اللغة العربية. فترجم رواية «السكير» للكاتب الألمانى هانس فلادا، وترجم، «ما الأدب؟» لجان بول سارتر، وترجم كتاب «فولتير» للأستاذ الناقد الفرنسى المعروف لانسون، وترجم مسرحية «رأس الآخرين» لمارسيل إيميه، وكانت أول مسرحية صدرت فى سلسلة مسرحيات عالمية خلال عام ١٩٦٦، وقد صودرت بعد أسبوع لسخريتها بالقضاء، أو أوقف تداولها على أقل تقدير، وذلك بالإضافة إلى ما ترجم من الأدب الفارسى بعنوان «مختارات من الشعر الفارسى» بتكليف من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.

وقد ظل غنىمى هلال يدرس الأدب بدار العلوم من ١٩٥٢ إلى أوائل الستينات، ثم انتدب وهو أستاذ مساعد للتدريس بالجامعة الأمريكية (قسم اللغات الشرقية)، وفى عام ١٩٦٣، نقل إلى كلية الدراسات العربية بجامعة الأزهر. أو ماكان يسمى فى السابق كلية اللغة العربية، أستاذاً ورئيساً لقسم الدراسات العربية، وفى عام ١٩٦٦ خلا كرسى النقد الأدبى والبلاغة والأدب المقارن - هكذا يقول الناس أن هذا الاسم المضحك هو اسم ذلك الكرسى - فتسابق عليه غنىمى هلال مع زميل من زملائه هو الدكتور بدوى طبانة، وقيل يومئذ إن لجنة المحكمين ترى أن هذا الكرسى كرسى للبلاغة أولاً وقبل كل شئ، وليس كرسياً للأدب المقارن.

(*) الكتب الثلاثة التى كانت مادتها سلسلة المحاضرات التى ألقاها على طلبة المعهد العالى للدراسات العربية هى: «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» و«المواقف الأدبية» و«النماذج الإنسانية فى الأدب المقارن»، أما «فى النقد المسرحى» فكانت مادته مجموعة مقالات نشرت فى بعض المجلات وبخاصة مجلة «الكاتب» القاهرية.

وبهذا فار الدكتور بدوى طبانة بالكبرى من دون غنىمى هلال. ويقال إن هذه كانت بداية أرمته النفسية التى جعلت منه رجلاً كثير الوسوس كثير الاسترابة فى الناس، ولكنى أعرف أن غنىمى هلال قبل ذلك الصيف الحرج، صيف عام ١٩٦٦، بعامين، دخل فى صراع عنيف مع المرحوم الدكتور محمد صقر خفاجة ليظفر أحدهما بجائزة الدولة التشجيعية، التى يمنحها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب كل عام لتشجيع الأدباء، فقدم صقر خفاجة كتابه عن «هوميروس»، وقدم غنىمى هلال كتابه «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث». وكان ذلك عام ١٩٦٤، وتشاء الأقدار أن يفوز صقر خفاجة بالجائزة التشجيعية عن دون غنىمى هلال، فغضب غنىمى هلال غضبة عظيمة واشتط وغلا. وحمل على اليونانيات وأصحابها حملات مضرية فى الصحف والمجلات. وكنت أنا أعجب لأصدقائى العلماء الأجل الذين يتطاحنون كل هذا التطاحن على جائزة صغيرة القدر قليلة المال، لم يقصد بها تكريم أمثالهم من العلماء الأجل، وإنما قصد بها تشجيع تلامذتهم النابهين. وكنت أنا أعاتبهما وأنا أحاول أن أصلح مابينهما. ولكن يبدو أن للسباق والمسابقات سيكولوجية خاصة، إن دخله المرء أو دخلها نسي الهدف الذى يريد بلوغه. ولم يعد يفكر فى قيمته أو حجمه أو جدواه أو أبعاده أو معناه، وانحصر كل تفكيره فى شىء واحد، وهو: كيف يفوز فى السباق أو المسابقة، وغدا السباق أو المسابقة هو الغاية وليس الطريق. فلعل توالى الإحباط الذى بلغ قمته أيام الصراع على الكرسى هو الذى جسم هذه الأزمة النفسية التى يتحدثون عنها عند غنىمى هلال أو غذاها. وأياً كان الأمر، فبعد أن خرج غنىمى هلال من معركة الكرسى عام ١٩٦٦، أعير لكلية الآداب بجامعة الخرطوم عام ١٩٦٦، وظل يعمل بها حتى مرض هنالك فى نوفمبر ١٩٦٧، وفى الخرطوم لازم فراشه ثلاثة أشهر، وقيل إنه كان يعالج على أساس أنه مريض بالالتهاب الرئوى، وحين لم يجد معه علاج، وساءت حالته، أعيد إلى القاهرة فى مارس ١٩٦٨، وهنا تبين أنه مريض بسرطان الكبد أو بشىء يشبه ذلك. وقد قرر الدكتور لبيب شقير وزير التعليم العالى إيفاده إلى الخارج ليعالج على نفقة الدولة، ولكن القضاء أدركه قبل أن يصدر القرار الجمهورى اللازم لذلك، وقد جاءنى أن الدولة تفكر فى منح زوجته وطفليه، وهما بنت فى الثالثة عشرة، وغلّام فى الحادية عشرة، معاشاً استثنائياً اعترافاً بفضلته على الأدب العربى الحديث وبالخدمات التى أداها للثقافة والمثقفين.

فإن أنت سألت تلميذاً من تلامذة غنيمى هلال الأوفياء: ماذا استفدت من هذا الأستاذ الناقد. أجابك فى اطمئنان: نحن تلاميذ غنيمى هلال استفدنا منه ثلاثة أشياء: أولاً، من الناحية التطبيقية، كنا قد ألفنا فى أساتذتنا الآخرين أن دراسة النص الأدبى تقف عند الإلمام بسيرة الشاعر أو الناثر، وعند تحليل نصه (قصيدته أو رسالته أو مقامته أو خطبته . . إلخ) تحليلاً بلاغياً لغوياً مداره علم البديع وعلم البيان وعلم المعانى، فعلمنا غنيمى هلال أن نقرأ النصوص بمنهج جديد قوامه تحليل النص نفسياً واجتماعياً وتاريخياً. وثانياً، من الناحية النظرية، كنا قد ألفنا فى أساتذتنا التسليم المطلق بقداصة علم البلاغة العربية المأخوذة عن أرسطو، كما لقننا أساتذتنا أن علم البلاغة هو مانسميه بلغة المحدثين العجفاء العوراء العمشاء «النقد الأدبى» ليس إلا ما كان القدماء يسمونه علم البلاغة، فعلمنا غنيمى هلال أن أرسطو ليس مقدساً، ولا ينبغى أن يكون مقدساً كل هذا التقديس، كما علمنا أن علم البلاغة شئ والنقد الأدبى شئ آخر، فعلم البلاغة يقف عند شكل النص وبنيته، والنقد الأدبى يتغلغل فى روح النص وجوهره، ودعانا إلى إعادة النظر فى نقد الأمدى والجرجانى وابن قتيبة وأضرابهم من تلامذة أرسطو الذين وقفوا عند الشكل والبنية، ولم يتغلغلوا فى الروح والجوهر. وثالثاً، كنا نتعلم أن الأدب العربى ككل أدب فى الوجود. بل والأدب العربى قبل كل أدب فى الوجود، أدب قائم بذاته، مساو لذاته، لا تربطه وشائج معروفة أو غير معروفة بغيره من الآداب، فعلمنا غنيمى هلال أن هناك شيئاً اسمه الأدب المقارن، وأنه ما من أدب لم يتأثر بغيره من الآداب، ولم يؤثر فى غيره من الآداب، وأن الأدب العربى ليس نسيجاً وحده بين آداب العالم، وإنما يسرى عليه نفس هذا القانون الذى يحكم غيره من الآداب.

فهل قليل ما علمه غنيمى هلال فى حياته الوجيزة هذه لتلامذته من طلاب الأدب العربى فى دار العلوم وفى غيرها من معاهد العلم العالى؟ كلا، فلبنى أحسب أن هذا كثير، بل وأكثر من الكثير. كثير ما أعطاه غنيمى هلال فى خمسة عشر عاماً من التدريس الجامعى، أو يقل قليلاً. فإن أنت قلبت كتبه الذائعة بين المثقفين وجدت أنها تدور حول هذه المحاور الثلاثة فى فهم الأدب وفى تعليمه. ولست هنا بصدد امتحان نظرياته امتحاناً تفصيلياً ومضاهاتها على منابعها الأولى.

فلربما بدت هذه النظريات، أو قل البديهيات، أوليات ساذجة في نظر طه حسين أو العقاد أو محمد مندور أو غيرهم من فحول النقاد. بل ولربما بدت شيئاً من مألوف الكلام في كليات الآداب بجامعةاتنا المختلفة لايفغر لها أحد فاهماً، أو يرفع حاجباً من فرط الدهشة، أو يمصمص شفثيه ممتعضاً وهو يضرر لصاحبها الويل والثبور. أقول ربما، فهذا ليس محققاً تماماً. ولكنها على وجه اليقين كانت في دار العلوم بمثابة ثورة فكرية كبرى قد لاتقل خطراً أو خطورة - والقياس مع الفارق - عن ثورة الشعر المنحول والمنهج العقلاني اللذين استحدثتهما طه حسين بين طلاب الأدب العربي في العالم العربي في العشرينات من هذا القرن، ولأن هذا الكلام كان يلقي في دار العلوم. حيث المحافظون كثيرون، والمجددون فئة قليلة، لم تكن هناك غرابة في أن ينظر حراس البلاغة والعلم التقليدي، الذي يسمونه «التراث» بالحق أو بالباطل، إلى غنيمي هلال نظرم إلى شخصية قلقة مزعجة غريبة الأطوار غريبة الكلام، تدعو الطلاب الأمنين إلى مايلبل أفكارهم، ويزعزع ثقتهم في قداسة الأولين. لهذا كان غنيمي هلال «غير مفهوم» في بيته وغير مؤتمن في داره، ولكنني أشهد أن حياته الوجيزة لم تضع عبثاً، لأنني رأيت الشرارات التي أطلقها قد اشتعلت في أفئدة عدد لا بأس به من تلامذته ومريديه، ولربما نرى لها وهجا يسطع عما قريب لو اهتمت الجامعة برعاية هذا الغرس الجديد، وأتاحت له ينابيع العلم العالي في آفاق أرحب، وفي بلاد لا يأكل فيها الآباء الأبناء.

وقد تعرفت إلى غنيمي هلال لأول مرة، إذا لم تخنى ذاكرتي، في أواخر عام ١٩٦٠، وكنت قد قرأت له أشياء وسمعت عنه الكثير من محمد مندور، وأدركت حين التقيت به أنه من تلك الفئة القليلة التي نشئت تنشئة تقليدية ولكنها تفتحت بكل جوارحها للحضارة الإنسانية بأوسع معانيها، قديمها ووسيطها وحديثها، دون أن تفقد أصالتها. وعرفت أنه قطع شوطاً بعيداً في الطريق الذي سار فيه مندور. فالسنوات السبع التي قضاها في فرنسا تحولت في عقله ووجدانه إلى مجموعة ضخمة من المعارف والقيم المترابطة عن حضارة الإنسان، تكفي وريادة أي إنسان مستنير لأن يعيش في القرن العشرين بين المتحضرين، وأدركت أنه خالط كبار الأساتذة في فرنسا. ولم يكن لغنيمي هلال شمول محمد مندور وتشعب اهتماماته في التاريخ والسياسة وعلم الاجتماع والقانون، ولكن كان له

من كل هذه الأشياء القدر الكافى لتكوين وجهة نظر تقدمية فى الحياة. ولم يكن له علم محمد مندور باليونانيات واللاتينيات، ولكنه كان يعرف من اليونان والرومان، ويعرف عنهم مايكفى أى ناقد من تلك القاعدة العريضة الراسخة التى بنيت عليها حضارات العصور المتأخرة، وكان له سمة الأستاذ المتخصص ودأب الأستاذ المتخصص، ولكن لم يكن له ماكان لمندور من ملكة الابتكار والقدرة على الاجتهاد الشخصى وتوليد الأفكار، أو هكذا خيل إلى. بل لقد كنت أحس أحيانا، وأنا أستمع إليه أنه حفظ أشياء عديدة عن ظهر قلب، وتعلم أن يربط بينها، وأن يستكشف أغوارها لا بطاقاته الخاصة ولكن لأنه خالط أعظم العقول وأحسن الاستماع إلى أكرم الأساتذة. ووجدت فيه مؤمنا صلبا بتطويرية الحياة والفكر والأدب، فكان بمثابة قائد جناح فى معركة القديم والحديث. التى دارت رحاها فى القاهرة فى السنوات الخمس الأولى من الستينات، ولاسيما فيما يتصل بالشعر العمودى والشعر الجديد. وفيما يتصل بالمرح التقليدى والمرح التجريبى، وفيما يتصل بمشكلة الفصحى والعامية، وحين أشرفت على إعداد العديدين الأولين من مجلة «الكاتب»، وكنت أسميها يومئذ «مجلة الثقافة الإنسانية»، قبل أن يسميها أخى أحمد عباس صالح «مجلة المثقفين العرب»، وينحوبها إلى وجهة أخرى، كان غنيمى هلال فى مقدمة النقاد الذين دعوتهم للتعاون معى. وقد لاحظت فيه اهتماما أصيلا بالفلسفة الوجودية وبالأدب الوجودى لم ألاحظه فى أحد من غير المحترفين، سوى صديقى الدكتور محمد القصاص.

قليلة عمد النقد الأدبى الأصيل فى مصر والعالم العربى، ولاسيما بعد أن غاب الجيل الأب الذى أدبنا فأحسن تأدينا أو كف عن التوجيه بعد طول جهاد لإعلاء كلمة الأدب وتثقيف الناس بآيات الجمال فى الفن والفكر. ولقد كان هناك فخر مأمول فى الجيل الأوسط، ولكن وفاة محمد صقر خفاجة، ثم محمد مندور، ثم غنيمى هلال قوضت أركاننا كانت تحمل البناء فى مشقة وإشفاق. والآن عندما نلتفت حولنا فلا نجدهم، يصيينا وجوم، لا أدرى أهو وجوم المذعور، أم وجوم المشفق من خراب البيت الكبير. فليت جيل الأبناء وهو جيل ظالم ومظلوم معا، يتأمل بعض هذه المعانى فيصحو لنفسه، ويدرك جسامة التبعات التى شاءت الأقدار أن تلقىها عليه قبل الأوان.

الأهرام فى ١٩٦٨/٩/٦

موسيقى الوداع الأخير!!

«... مع انسلال الروح من حقد التراب،

فى لحظة احتضار حزين ...

.. إلى روح، د. غنى ——— من هلال!!»

محمود حسن إسماعيل

ماذا وراء النفس المقطوع، من أغصانه الآفله،

الشاكلة الحفيف .. بين الحنجرة؟؟

ماذا وراء الزفرة المطردة الكيان، والزمان،

من وجودها المخدوع .. حول المجره؟

ماذا وراء النظرة الموءودة الشُّعاع، والوداع ..

... فى أجفانها المشدوّهة المُسمّره؟

ماذا وراء اللحظة السارقة، المسروقة الرنين ..

.. من دقاتها المندحرة؟

ماذا وراء الرّعدة الخرساء، والفأس بكف الغيب ..

... تهوى فوق جذع الشجره؟،

والريح لائمس طيفا، فيه وهم ذرة ..

... ناظرة لأختها المتظّرة؟ ..

تقطعتُ بالزُّورق الحبال!

وأبلسَتُ مـِـرافئُ الزُّوال!

وأغلستُ مـِـسارب الخيال!

وانسحبَ الضوء من السراج الضارع المهزوم

وانسرب الوجود، كاللص، إلى رماده المحتوم
واقفرت !! لم يبق حتى حلم عود في رفات ثمرة
ولافتات بذرة حمقاء .. يهوى غصنها أن يسترد زهره!
ولا مسار دعوة أخيرة، إلى سماء
ولا مدار حيرة ضريرة، إلى رجاء
ولا جوار عثمة مقهورة، إلى ضياء
رباه .. ويل ساعة أنغامها في نايها مكررة ..
تجىء، ثم تختفى، .. ثم تعود فوق سر ..
.. لست أدري خببره !!

سكينة تنفض؟ أم سكيننة تنقض؟ ...
... أم إعصار صمت؟ أم شظايا مقبرة
... أم ودع العراف، ينهى غيبه من دربه ما قدره!!
... أم أنها صائدة، مقهورة، مبسيرة؟
... ترمى بما يقضيه من شد عليها وتره؟
والسهم .. والقوس .. ونبض الدم في الخلية
أشلاء وهم .. في يد مشلولة .. عتيه
وطيف حلم موصد .. في قبضة خفيه
... وحيرة مبصرة، في حيرة ضريرة
تدهس ضوء الروح في السريرة ..
بدون أي رحمة، أو انتظار رحمة
وفي ذهول لحظة، ضارعة في لحظة!

... تُحيل كل ما يضيء في الحياة، ظلمة مدثره!

... رياه !! أهى نشوة عند اللقاء مسكرة؟

أم أنها عند الرحيل ..

.. لا ألت راحتاه - مَجْزرة!!!

من أجل هذا ..

.. أكره الإيماء، لاندھاشة الجنائز،

وأكره الإصغاء للدموع .. مهما حومت غرائزي،

وأكره الإفضاء بالأحزان .. مهما خيَّمت جراحها

لشَمْسِي!!

وأكره الرثاء، والبكاء ... حتى لو رأيتُ نَعْشِي!!

لكبنتي اشتاق أن أبوح بارتعاشة الضوء

إذا رأيته نَعْسَانُ

وأن أشدَّ مِزْهَرِي لِفَجْرِهِ المَكْبَلِ الظَّمْآنُ

.. مَهْمَا لَوَى الظَّلَامُ وَجْهَ عاشِقٍ ..

عن كل نور فَجْرِهِ ..

ودَوَّخَ اللِّسَانُ .. حَقْدُ كَارِهِ لَضَوِّهِ،

أن يَذْكُرَهُ ..

أشتاقُ أن أقولَ ...

... كان مَوْجَةُ صُوفِيَّةٍ الهدير

تَرْشُ كلَّ تلعةٍ جاهلةٍ ... من فَيْضِهَا، وفَيْضِهَا الغزير

وكان شَوْقَ جَبَّةٍ، تعشق أن تُعانق الغدير

وكان وجهه عاصفٍ مَزْتَرٍ بالموتِ، والنشُّور
.. لَحْدًا لكلِّ ظُلْمَةٍ

.. سَدًّا لكلِّ رجعة
مَسَدًّا لكلِّ نورٍ

وكان فأسٌ حاطِبٍ

.. وكان كأسٌ شارِبٍ

... وكان لمحٍ سارِبٍ في تَوَهٍّ العُبُور

وكانَ درَبَ سَابِلٍ

.. وكان حربٌ جاهِلٍ

.. وكان سَكْبٌ يَقْظَةٌ ونُورٌ

وكان في انطوائه،

... وكان في انتمائه،

.. تَوَهُّجًا، يَدُورُ

وكان فَوْحَ عُشْبَةٍ

.. نَدِيَانَةٍ في رُبُوعِ

.. أَيْبَةٍ مَسْتَتِرَةٍ

مَرَّتْ عَلَيْهَا الرِّيحُ .. ما أَفْنَتْ عَبِيرًا .. بَثَّةً، ونَشْرَةً

واحتَدَمَتْ من حَوْلِهِ كَيُّ تَصْهَرَةٍ

وتُخْفِتُ الإِشْرَاقَ، والإِيرَاقَ .. في كلِّ ضِيَاءٍ بذَرَةٍ

... لكنها - مقهورةٌ متصيرةٌ -

دَسَّتْ له الأشْوَاكُ في كلِّ طريقٍ عَبرَةٍ ..

فَدَاسَ، ثمَّ دَاسَ ..

.. حتى أَوْغَلَتْ في كَبَدِهِ لَتَعَصِرَةٍ

وأقبل المقدور
في مَهْدِهِ يدور
يُطْفئُ السُّطُوعَ، والشُّمُوعَ في يديه
ويخطفُ الصَّفَاءَ، والضُّيَاءَ من عَيْنِهِ
فلم يجد فيئًا من السُّكُونِ والأَمَانِ،
يخفيه من ضراوة الأحقاد في الإنسان
إلاَّ الغُروبَ .. عند هذه الأكفان!!

١٩٦٨

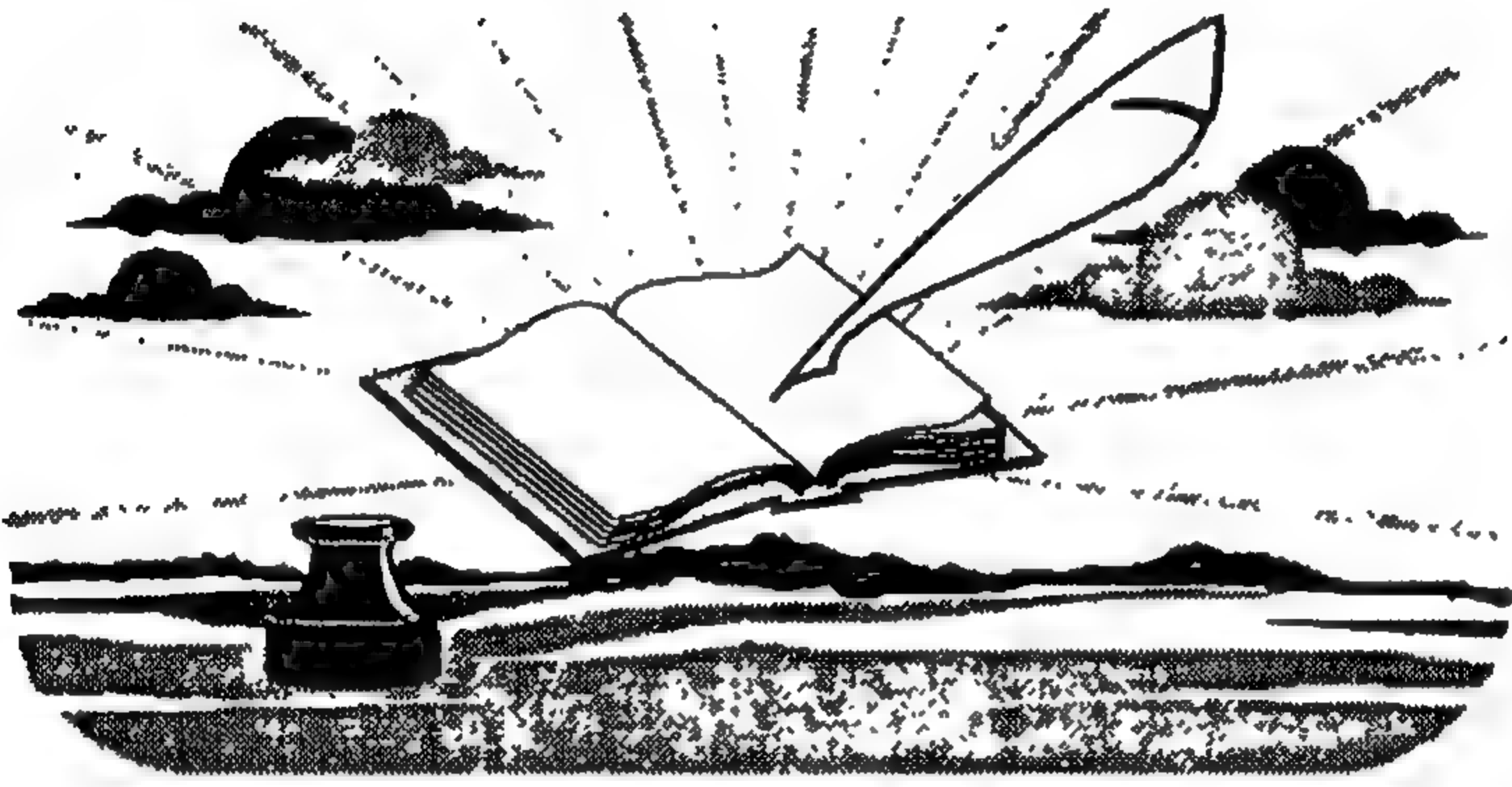
من ديوان «صلاة ورفض»

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠

ص ١٥٠ - ١٥٨

القسم

الرابع



نماذج من كتاباته

الأدب المقارن

للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علماء من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأنًا وأعظمها جدوى.

وقد كثر الخطأ فى تحديد هذا المفهوم فى دراسته عندنا حتى اليوم، وفى شأنه فى كثير من الأمم، مما كان سببًا فى تغير خطا الدراسة فيه، وتفسير كثير من الدارسين عنه، وتضليل الناس فى جدواه، ولذا نرى من الضرورى أن نبدأ بتحديد معالنه وتوضيحها.

مدلول «الأدب المقارن» تاريخى. ذلك أنه يدرس مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة. فى حاضرها أو فى ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثير : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التى تعالج أو تحاكي فى الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الأدبى، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس فى آداب الأمم الأخرى، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر فى أدب الرحالة من الكتاب.

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هى اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربيًا مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه، فلبغات الآداب هى ما يعتد به الأدب المقارن فى دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها.

وبناء على تعريف الأدب المقارن السابق، نلاحظ أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار، إذ كان الأولى أن يسمى : «التاريخ المقارن للآداب» أو «تاريخ الآداب المقارن»؛ ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن. وهى تسمية ناقصة^(١) فى مدلولها. ولكن إيجازها سهل تناولها، فغلبت على كل تسمية أخرى^(٢).

والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد فى معناهما الحديث، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى. وكل أدب قومى

يلتقى حتماً في عصور نهضاته بالآداب العالمية، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنسانى أو القومى، ويكمل وينهض بهذا الالتقاء؛ ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد، لأنه يستلزم ثقافة خاصة، بها يستطيع التعمق فى مواطن تلاقى الآداب العالمية. وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق فى دراسة الصلات الأدبية العالمية فى ذاتها.

ولاتقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية، والقضايا الإنسانية فى الفن، بل إنه يكشف عن جوانب تأثر الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية. وما أغزر جوانب هذا التأثير، وما أعمق معناها لدى كبار الكتاب فى كل دولة. وهذا هو ماعبر عنه الناقد الفرنسى «فيلمان» Villemain فى محاضراته فى السوربون عام ١٨٢٨ بأنه: «السرقاات الأدبية الأبدية التى تتبادلها كل الدول»^(٣). على أن الأدب المقارن أرحب أفقاً وأعمق نظراً وأصدق نتائج فى دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه: السرقاات الأدبية. كما سيتضح ذلك من شرحنا للأدب المقارن ومناهجه فيما بعد.

وقد كان الباحث الفرنسى «جون چاك أمبير» J.J Ampere من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن، حين قال فى محاضراته فى السوربون عام ١٨٣٢م: «سنقوم - أيها السادة - بتلك الدراسات المقارنة التى بدونها لا يكمل تاريخ الأدب»^(٤).

وقصداً إلى توضيح معنى الأدب المقارن توضيحاً لا لبس فيه، نقف عند مفهومه، لنخرج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدوا لهذا النوع من الدراسة، ثم نحدد ذلك المفهوم فى أوسع معانيه، فندخل فيه مايتوهم أنه خارج عن نطاقه.

ويترتب على ما سبق أن ذكرنا من تعريف، أنه لا يعد من الأدب المقارن فى شىء ما يعقد من موازنات بين كُتّاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم فى الآخر نوعاً من التأثير، أو يتأثر به. فمثلاً ألف الكاتب الفرنسى الكبير «ستاندال» Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) كتاباً عنوانه:

«راسين وشكسبير»^(٥)، لمقابلة الأصول التقليدية فى مسرحيات «راسين» بوجوه الإبداع فى مسرحيات «شكسبير». ويتخذ هذه المقابلة وسيلة للإشادة بأصالة «شكسبير» ويدراسته «القلب الإنسانى فيما له من قوانين إنسانية خاصة به، وفيما يقوم أمامها من عقبات». ويثور على القواعد الكلاسيكية التحكيمية، منتصراً بذلك للرومانتيكيين، ويتخذ «راسين» مثالا للشعراء عبيد القواعد، على حين يضرب المثل للاتجاهات الفنية التى ينتصر لها من مسرحيات «شكسبير». والكتاب بذلك ذو قيمة فى فهم الدعوة الرومانتيكية التى اتخذ «شكسبير» و«راسين» تعلقاً للانتصار لها، وذو قيمة كذلك فى فهم كاتبه نفسه وماله من ثقافة؛ ولكنه ليس من الأدب المقارن لافى منهجه، ولا فى موضوعه؛ إذ ليس بين «شكسبير» و«راسين» من صلة تاريخية. والأمـر كذلك فيما يعقد مثلاً من موازنة بين الشاعر الإنجليزى: «ملتن» Milton (١٦٠٦ - ١٦٧٤م) وبين أبى العلاء المعرى (٣٦٣هـ = ٩٧٣م - ٤٤٩هـ = ١٠٥٧م) لأن كليهما كان أعمى، وأنتج خاضعاً لهذه العاهة، ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين. وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكانتهما الاجتماعية ليست له قيمة تاريخية.

ولا يصح أن ندخل فى حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده لمجرد تشابهها أو تقاربها بدون أن يكون بينها صلة مانتج عنها توالد أو تفاعل من أى نوع كان. قد يكون الجرى وراء مقارنات من هذا النوع مفيداً لتقوية الملاحظة وللإحاطة بمعلومات كثيرة؛ ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعد فى باب الأدب المقارن. على أن مثل هذه المقارنات فى أغلب صورها عقيمة، لأنها لا تشرح شيئاً، بل تقوم على نوع من الترف العقلى، أساسه جمع معلومات لانظام فيها ولاقاعدة لها، ولا يجمع بينها إلا مجرد ما يبدو من تشابه. ونربأ بالأدب المقارن أن يتناول مثل هذا النوع من الدراسات التى أساسها الصدفة والإدراك الرخيص للمشابهات، ومجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على نصوص، لأننا لانقصد بدراسة الأدب المقارن إلا الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخى، وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى، وصلة توالدها بعضها من بعض، والصفات العامة التى احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر، ثم الألوان الخاصة التى فقدتها أو كسبتها

بهذا الانتقال. لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون، ومنها ترجى الفوائد التي يتطلع إليها الباحثون. أما تلك الموازنات التي لا تشرح شيئاً، والتي تبقى غامضة لا يوضحها تاريخ، فلا تتجاوز في ضالة قيمتها «مجهود أستاذ في علم الأحياء ينفق وقته في شرح التقارب شكلاً ولوناً بين زهرة وحشرة»^(٦).

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن في شيء - طبقاً لما قدمنا - ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا.

فالموازنة بين أبى تمام والبحتري أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي؛ وكذا الموازنة بين «كورنى» Corneille و«راسين» أو بين «بسكال» Pascal و«مونتيني» Montaigne أو بين «راسين» و«فولتير» في الأدب الفرنسى، يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومى، لأن مثل هذه المقارنات - على أهميتها وقيمتها التاريخية أحياناً - لا تتعدى نطاق الأدب الواحد، فى حين أن ميدان الأدب المقارن دولى يربط أديبين مختلفين أو أكثر.

ومهما أعرنا من أهمية للموازنات الداخلية لأدب واحد، فإنها أقل خصباً وأضيق مجالاً وأهون فائدة من الدراسات المقارنة، وذلك لأنها لا تشرح إلا نمو الاستعداد والمواهب للكاتب فى علاقاته مع سابقه من أبناء أمته. وكثيراً ما تسير على وتيرة واحدة وفى حدود ضيقة، كدراستنا للحريرى وتأثره ببديع الزمان الهمذانى، أو كدراستنا للشعراء اللاحقين وتقليدهم الشعراء الجاهليين فى الأدب العربى. أين هذا مما لو وضعنا نصب أعيننا أن ندرس نوع المقامات ونشأتها فى الأدب العربى، وتطورها فيه، ثم انتقالها للأدب الفارسى وحظها منه؛ أو ندرس موضوعاً كموضوع «مجنون ليلى» فى الأدب، وكيف تطور فى الأدب الفارسى وبعد عن ميدان الحب والغزل العذرى إلى ميدان التصوف والرمزية فى الأدب الثانى؛ أو أن ندرس تأثير الأدب القديم اليونانى أو اللاتينى فى أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم، بناء على نظريتهم فى محاكاة الأقدمين، على نحو ما سنشرح أصوله بعد قليل؛ أو ندرس تأثير شكسبير فى المذهب الرومانتيكى فى فرنسا؟

مثل هذه الدراسات تعد من صميم الأدب المقارن، على حين تعد الموازنات

الأولى من نطاق الأدب القومي البحت. ويدلنا مجرد سرد الأمثلة السابقة على فضل الدراسات المقارنة على الموازنات بصفة عامة.

بقى لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذى شرحناه - وهو الصلات الدولية بين مختلف الآداب - أوسع مما يبدو لأول وهلة، إذ هو لا يقتصر على دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر، بل يشمل أيضاً دراسة نوع التأثير الذى اصطبح به الكاتب فى لغته التى يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر. وهو ما نستطيع أن نطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى. وقد يبعد هذا التأويل كثيراً أو قليلاً من الحقيقة.

فمثلاً، قد تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين، ولكن بعد تأويلهما تأويلاً كبيراً. بحيث أدخلوا فى مفهومهما كثيراً من فلسفة «أفلاطون» و«أفلوطين» العاطفية، وكثيراً من مبادئ التصوف فى الهند وإيران القديمة، ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول على هذه الطريقة، أى بعد أن أخضعوها لآرائهم وظنوا أنهم لهما خاضعون. ومع ذلك نعدهم متأثرين بالقرآن والحديث عن طريق التأويل.

ونرى مثلاً آخر لهذا التأويل فى الكاتب الإنجليزى «كارليل» Thomas Carlyle (١٧٩٥ - ١٨٨١)، حين أول ما قرأه عن الكاتب والشاعر الألمانى «جوته» Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢)، فلم يلحظ ما فى إنتاجه الأدبى من جوانب السخرية والإلحاد، والجحود والإنكار، وجوانب الاستجابة إلى داعى الملذات، وإنما رأى فيه ما يتفق وتربيته الدينية الخلقية، فرأى فيه حكيماً يدعو إلى التدين والخضوع لما يقرضه الخلق القويم، وداعية إلى العيش فى ظلال الدعة والواجب اليومى؛ فيقول عنه فى مقدمة رحلاته عام ١٨٢٧: «وقد سموا «جوته» «فولتير» ألمانيا، ولكنها تسمية خاطئة تصفه بما ليس فيه، وحتى لو ضربنا صفحاً عن مكانته وعن خلقه القويم - بوصفه إنساناً - فإنه فى تفكيره وكتابته ينتمى إلى طراز فى الرجال أعلى من ذلك الطفل المدلل فى عالم أفسده وفسد به [يقصد فولتير]. فليس «جوته» بالشاك ولا بالمجدف، ولكنه حكيم^(٧)». وكان لتأويل «كارليل» صدى

قوى فى الرأى العام الإنجليزى، ولدى الكتاب والشعراء الإنجليز الذين اتخذوه رائداً خلقياً لهم فيما يكتبون؛ حتى ليقول الكاتب القصصى الإنجليزى «إدوارد بولور ليتون» فى مقدمة قصتين له ^(٨) ذاتى طابع خلقى عام ١٨٤٠ : «فيما يخص الفكرة الأولى، فكرة التربية الخلقية، أو التعليم العملى، من اليسير أن يرى القارئ أننى مدين بها لقصة «ويلهلم ميستر» Wilhelm Meister لجوته»؛ وبتأثير هذا التأويل كان يرى الشاعر الإنجليزى الغنائى «تنسيون» Tennyson (١٨٠٦ - ١٨٩٢) فى «جوته» مثال الحكيم الخلقى، ويقتبس فى بعض أشعاره من حكمه ^(٩). ونعد هذا فى الأدب المقارن من تأثير «جوته» بتأويل «كارليل» له. وإن كان هذا التأويل فى الحقيقة مجافياً للصواب.

ويندرج فى الأدب المقارن نوع آخر من التأثير نسميه: التأثير العكسى Influence a` Rebours ؛ كان يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر فى أدب أمة أخرى، فينتج عن هذه المقاومة أثرها فى تأليفه. ولنأخذ لذلك مثلاً شاعرنا أحمد شوقى فى مسرحيته: كيلوباترا، فقد تأثر فى فكرة دفاعه عن «كيلوباترا» - بوصفها مصرية - بالمسرحيات الكثيرة الأوروبية فى الموضوع - وقد ظفر موضوع «كيلوباترا» فى الآداب الأوروبية بما لم يكده يظفر به موضوع آخر فى عدد المسرحيات التى ألفت فيه - وفيها جميعاً اتخذت «كيلوباترا» مثال المرأة الشرقية أو المصرية فى نظرهم فهى مستهتره ولوعة بالملذات تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية غير مستقيمة. وكان «أكتافوس» مثال العقلية الغربية فى رأيهم أيضاً. فى جده واستقامته وقوته، ثم كان «أنطونيوس» مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بكيلوباترا، وبعد تعرفه بها صار مثلها؛ ففقد ما كان يتصف به من عزم وقوة بتأثير سحرها. وقد أراد شوقى أن يدافع عن هذه النظرة الخاطئة بتصوير «كيلوباترا» وطنية مخلصه، تقدم وطنها حتى على حبها. ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن «كيلوباترا» ناظرين لها فى الآداب الأوروبية تلك النظرة، كما أنا لسنا بصدد بيان مدى توفيق شوقى فى تصويره الفنى لكيلوباترا فى مسرحيته كذلك، ولكننا - على أية حال - نعد شوقى متأثراً بأولئك الكتاب أو الشعراء متأثراً عكسياً ^(١٠).

وعلى الأدب المقارن - إذا تصدى لهذا اللون من البحث - أن يشرح شرحاً تاريخياً لماذا تعرض الكاتب فى أمة إلى هذا النوع من التأثير دون ذاك، وما مبلغ

شخصيته فيما تأثر به، وما الألوان الخاصة والطابع القومى فى أدبه، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبى الذى أثر فيه.

هذا، ولن يضير كاتباً - مهما تكن عبقريته، ومهما سما فيه - أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه، ليخرج منه إنتاجاً منطبعاً بطابعه، متسمًا بمواهبه. فلكل فكرة ذات قيمة فى العالم المتمدين جذورها فى تاريخ الفكر الإنسانى الذى هو ميراث الناس عامة، وتراث ذوى المواهب منهم بصفة خاصة. ويقول «بول فاليرى» Paul Valery فى كتابه: Choses Vues: «لأشياء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين؛ فما الليث إلا عدة خراف مهضومة».

وعلى هذا لا يقتصر الأدب المقارن - فى ميدان بحثه الذى شرحناه - على عرض الحقائق؛ بل يشرحها شرحاً مدعماً بالبراهين وبالنصوص من الآداب التى يدرسها. والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب، ولكن لاغنى له من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتبين فيها ماهو قومى وماهو دخيل، وليبين أهمية اللقاح الأجنبى فى إخصاب الأدب القومى وتكثير ثمراته.

فالأدب المقارن، إذن، يرسم سير الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض، ويشرح خطة ذلك السير، ويساعد على إدكاء الحيوية بينها، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى تراثها الفكرى. ثم هو - بعد كل هذا - يساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك التراث الأدبى العالمى^(١١) مجتمعاً. وبهذا المعنى لا يكون الأدب المقارن مكملًا لتاريخ الأدب ولا أساساً جديداً أقوم للدراسات النقد فحسب، بل هو - مع كل ذلك - عامل (هام) فى دراسة المجتمعات وتفهمها، ودفعها إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء.

ولكن الأدب المقارن الذى يزيد تاريخه قليلاً عن نصف قرن، لم يفهم منذ نشأته على نحو ما شرحناه الآن، بل فهم فهمًا خاطئًا حينًا وناقصًا أحيانًا. وقبل أن يستقل بوجوده علمًا، كان يختلط فى كتابة الكتاب بغيره من علوم الأدب. لهذا وجب أن نتبع - إجمالاً - نشأته فى أوروبا، ومراحل نموه فيها، لنبين كيف استقر على ماهو عليه الآن علمًا مستقلًا ذا فروع كثيرة.

الهوامش

(١) ما أشبه هذا النقص في التسمية بتسمية «المذهب الرمزي» في الأدب، وكان الأولى أن يسمى «المذهب الإيحائي»، لأنه في جوهره يبحث في فن الإيحاء وفلسفته في الشعر، كما لحظ ذلك لويس كازاميان في كتابه.

Symbolisme et poésie, paris, 1947, pp. 9-10

وقد كان لتسمية المذهب الرمزي بهذا الاسم عندنا أخطاء جسيمة في فهمه تشبه الخطأ في فهم الأدب المقارن بسبب تسميته كذلك.

(٢) وقد أطلق كبار كتاب أوروبا هذه الأسماء المختلفة على الأدب المقارن طوال القرن التاسع عشر، ولكن اسم الأدب المقارن كان أكثرها نجاحاً وبخاصة بعد أن جرى به قلم الناقد الفرنسي الكبير «سانت ييف» Sainte - Beuve عام ١٨٦٨ انظر:

R. de Littérature Comparée. 1921, pp. 7-9.

(٣) انظر R. de synthèse Historique. 1920, p. 4.

(٤) R. de Littérature Comparée, p. 8.

(٥) Racine et Shakespeare - وقد نشر الجزء الأول منه عام ١٨٢٣، والجزء الثاني عام ١٨٢٥.

(٦) R. de Litt. Comp., 1921, pp. 7.

(٧) انظر (124-129) - Goethe en Angletterre, Paris, Carré: J. Marie - 129. 1920, pp.

(٨) انظر E. Bulwer - Lytton: Ernest Maltraveres: Alic Preface.

(٩) انظر مرجع جون ماري كاريه السابق ص ٢٠٦ - ٢١٥، ٢٥٢ - ٢٥٩

وكذا: R. de Litt. Comparée, avril- septembre 1949, pp. 188 - 190.

(١٠) ومثل آخر للتأثير العربي العكسي في الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبي، كما نراه في تاريخ البيهقي الذي امتنع عن مدح نفسه متخذاً له طريقاً مضاداً لما فعل الصولي في كتابه «الأوراق». وإليك ترجمة مايقوله أبو الفضل البيهقي عن الفارسية: «وكان أستاذي أبو الفضل الزوزني رجلاً عظيماً، ولن أتحدث عنه بكلام لا يليق، إذ لاجدوى لشرح هذه الأحوال في التاريخ. ولأني إذا تحدثت عن هؤلاء الأصدقاء والكبراء مادحاً لهم فسيجرني هذا إلى الحديث عن نفسي، ولذا أربأ عن الخوض فيه، حتى لا يقال إن أبا الفضل يحاكي الصولي في مدحه لنفسه، لأن الصولي ألف في أخبار العباسيين رضى الله عنهم. وسمى كتابه: «الأوراق». وقد أجهد فيه

نفسه ليثبت أنه رجل فاضل . وأنه وحيد عصره في اللغة والأدب والنحو - وفي الحق أنه كان يندر وجود مثله في عصره - ولكنه ثابر على إطراء نفسه ومدح شعره، وأورد فيه كثيراً من قصائده، وقد ضجج من ذلك الناس، وأنزلوه لهذا منزلة دون منزلته . ومن ذلك أنه كان يعقب مادحاً نفسه على كل قصيدة من قصائده، وإليك مثلاً ماعقب على إحداها: «عندما قرأتها على الوزير الحسن على بن الفرات قلت: لو طلب الوزير الشاعر البحتري قصيدة على هذا الروى والوزن لتراجع ولم يستطع، فضحك الوزير وقال: «هذا صحيح»، وقد ضحك كثيراً من ذلك معاصرو الصولي، والآن سيضحك كذلك منه الفراء . وحين وقفت على هذه الحال امتنعت - أنا أبا الفضل البيهقي - أن أسلك طريق الصولي، ولم أشأ أن أمدح نفسي».

راجع الكتاب الفارسي: تاريخ البيهقي، طبعة طهران ١٣٥٤ (٩٤٥) ص ٦٠٢.

(١١) وبهذا يقضى على الغرور الذي يدفع بكل شعب إلى الاعتداد بأدبه والوقوف عند حدوده واحتقار ماعداه، وهذه نظرة ساذجة ولكنها ذات ضرر جسيم إذا سرت إلى المثقفين أو من يزعمون أنفسهم متخصصين، وقد كان لها تأثير سيئ في تعويق نهضتنا في الأدب والنقد (انظر كتابي: المدخل إلى النقد الأدبي الحديث مقدمة الطبعة الثانية ص ٢٢-٢٤). ومن أمثلة هذا في القديم ما كان العرب يطلقونه في معنى (العجم) من أنه خلاف العرب، رجل أعجم وقوم عجم، والأعجم من لا يفصح كالأعجمي، كالعجم من الحيوانات. ونظير ذلك ماكان من الفرنسيين في القرن السابع عشر (١٦٨٤) حين أتى وفد ملك سيام، فأجاد التعبير عما يريد في بلاط «لويس الرابع عشر»، فدهش الفرنسيون كيف يستطيع غيرهم الإفصاح، مما جعل الكاتب الخلقى المعاصر: (لابروير) ينعي عليهم ذلك، ومما قاله: «... إذا كانت فينا صفات وحشية، فهي تلك التي تدفعنا إلى الدهشة من رؤية سوانا من الشعوب يعقل في قوله وحججه مثلنا. La Bruyère: Les Caractères, xli, 22. - ونظير ذلك مانراه في كلام البحثة اللغوى الفرنسى (بوهور) Bouhours (١٦٢٨ - ١٧٠٢) إذ يقول: «إن نطقنا - نحن الفرنسيين - هو النطق الطبيعى، فلغة الصينيين والأسيوين غناء، وكلام الألمان صخب وضوضاء، وحديث الأسبان موقع، ومنطق الإيطاليين زفير، ولغة الإنجليز صفير، والفرنسيون وحدهم الذين يتكلمون»:

Le P. Bouhours: Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1791' cf. Hallam: Introduction to the literature of Europe, London, 1872, vol. 4, P. 402.

من كتاب «الأدب المقارن»

الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ ص ٩-١٩

مفهوم الشعر في العصر الحديث

مجال الشعر هو الشغور، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النفس، أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون، أو مشكلة من مشكلات المجتمع، تتراءى من ثنانيا شعوره وإحساسه.

فإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر، على النقيض من المسرحية والقصة، فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفني فيهما قبل إثارة الشعور، ولذا كان موقف القاص أو المسرحي من المسائل والمشكلات موقفًا تحليليًا، على حين يظل موقف الشاعر في تصويره تجميعيًا أكثر منه تحليليًا.

ولانقصد من ذلك إلى القول بأن الشاعر في عمله الفني يكون ثائر الشعور، بل إلى أنه يثير في القارئ بالوسائل الفنية في الصياغة؛ وذلك بتأليف أصوات موسيقية، تضيف موسيقاها إلى قوة التصوير، فتتراسل بها المشاعر، وهذه المشاعر بدورها طريق بث أفكار تتمكن من النفس عن طريق التصوير بالعبارات الموقعة، على الرغم من أن هذه العبارات توحى بالأفكار، ولاتدل صراحة عليها. ففوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجردة، ولا في المبالغة في وصفها. ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها، لاعلى تسمية ماتولده في النفس من عواطف، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية، لأنها تجعل الشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد، وأبعد من التصوير والتخصيص^(١).

والعنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء، ويقوى من شأن التصوير، ولكن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفي فارقًا بين الشعر والنثر، وقديما لحظ أرسطو في النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر؛ وكثير من الكلام المنظوم لا يدخل في الشعر إذا خلا من الإيحاء ومن التعبير عن تجربة، وإذا لم تتوافر له قوة التصوير، هذا إلى أن الوزن والإيقاع في الشعر قد يتغير مفهومهما كما سنشرح في موسيقا الشعر بعد. ووسائل الإيحاء قد عني بها المذهب الرمزي في الشعر، وقد أثر هذا المذهب من هذه الناحية في الآداب العالمية المختلفة على الرغم من أن كثيرا من مبادئه الأخرى قد عفت أو هان شأنها، كما ستعرض له بشيء من التفصيل في قضية الالتزام في هذا الفصل.

والإيحاء والتصوير - إذا انعدما فى القصيدة - صارت نظاما، وفقدت روح الشعر، كما أنهما قد يوجدان فى بعض فقرات فى النثر، فتكون له حيثئذ صبغة الشعر.

وإذا نظرنا إلى الشعر الكامل فى صفته من حيث هو شعر، ثم إلى النثر بوصفه نثراً، أمكننا أن نفرق بين لغتيهما من حيث الإدراك الفنى العام والموضوع.

فلغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل؛ ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب، فعبارته يجب أن تشف فى يسر عن القصد، والجمل فيه تقريرية، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهى بانتهاى الغاية منها. وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولاً على الفكر^(٢). أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفى لغة هى صور.

فالكلمات والعبارات فى الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، وفى هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية فى اللغة؛ إذ الأصل فى الكلمات فى نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صور حسية، ثم صارت مجردة من المحسسات، وهذا معنى ما يقال من أن الكلمات فى الأصل كانت هيروغليفية الدلالة أو تصويرية. والشاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية فى مفرداته وجمله، أى أنه يعيد للغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الأولى، بما يث فى لغته من صور وخیالات^(٣).

والشاعر يستغرق فى تجربته، والكشف عنها هو غايته. ونظره إلى جمهوره ثانوى، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكره، أما النثر فغايته تبادل الحجج والأفكار، ولذا يخف سريعاً إلى غايته، ونظره فى نثره موجه - أولاً - إلى جمهوره.

وكمال النثر فى تمام صياغته لتوضيح ما فيه من فكرة، وكمال الشعر فى الإيحاء بما يزخر به من شعور أو عاطفة، يلجأ فى الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائية للغة فى تعبيراتها الدلالية والموسيقية، ويلقى عليهما أضواء فيها بعض الإضمار، ليزيد الإيحاء قوة. وهذا الإضمار مشروع، لأن الشرح والتفسير ليساهما الغاية الأولى للشعر، وإنما غاية الشعر الوقوع على التعبير الإيحائى الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس فى صورة وجدانية.

وإذا فهمنا خطبة أو أدبًا نثرًا فنحن قادرون على التعبير عن الفكرة التي يحتويها في صور أخرى، ولكن فهم الشعر الجميل يكشف عن حالة نفسية خاصة لا يستطيع تمام التعبير عنها في صورة أخرى. فالنثر - على ما قد يتوافر فيه من صياغة أدبية - يستهلك في غايته؛ على حين يقصد في الشعر إلى تثبيت تجربة خاصة بوسائل التصوير والإيحاء. والصياغة في الشعر مقصودة لذاتها، لا يتم الإيحاء إلا بها. يقول بول فاليري:

«علاقة النثر بالشعر تشبه - تمامًا - صلة المشي بالرقص؛ فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه، أما الرقص فعلى العكس من ذلك؛ فعلى الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي، له نظام حركات هي غاية في ذاتها»^(٤).

والشعر يقصد الشاعر فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية محضة، أو ذاتية لها طابع اجتماعي، لينقل صورتها جميلة. والشعر هو الخلق الأدبي الموقع للشيء الجميل^(٥). ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر. ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال، والذوق لا شأن له بالواجب الذي هو موضوع الحاسة الخلقية، ولكن الذوق مع ذلك يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل. ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة. ولذلك كانت صلة الشعر بالحقائق العامة من حيث جمالها أو قبحها. لامن حيث البرهنة^(٦) عليها.

والشعر في استعائته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح، والتعبير عما يعجز التعبير عنه^(٧).

ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية. وكان هذا التفريق شكلياً لا يبين عن روح الشعر، ولهذا تحدثوا قديماً عن الشعر المثور، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم كما هو مصطلح عليه^(٨). وقد أصبح ينظر في الشعر إلى تلك الحميا، وإلى ذلك الشعور المشبوب في التعبير عن التجربة الذاتية^(٩). وفي هذا انصرف الشعر الحديث في جوهره إلى الموضوعات الغنائية.

فالشعر التعليمي نظم لاشعر، وكذلك الملاحم؛ فهي لاتعد شعراً إلا فيما قد تحتوى عليه من بعض مقطوعات غنائية؛ وكلاهما في العصر الحديث إلحاد في

عالم الفن . أما المسرحية فهي - من حيث إنها مسرحية - ليست شعراً وجدانياً، لأن موضوعها وطولها لا يتمشيان مع ماعليه الشعر الوجداني، ولكنها قد تعد شعراً فيما تدل عليه من جوانب وجدانية - بوصفها عدة مقطوعات وجدانية - دون نظر إلى وحدتها المسرحية الموضوعية، لأن مثل هذه الوحدة تضر بوحدة الشعر الوجداني، كما سيأتى تفصيله حين نتحدث عن الوحدة العضوية فى التجربة الشعرية، وبهذا المعنى نعد راسين مثلاً شاعراً غنائياً فى مسرحياته، لأنه سبر فيها أغوار النفس الإنسانية، وكشف عن منطق العواطف فيها؛ على حين مولير ليس كذلك إلا فى مثل مسرحيته : «عدو المجتمع» LE MISANTHROPE، لأنه يعبر فيها عما يشعر به من مرارة عميقة فى نفسه لما يعانى من أدواء المجتمع. فهو شاعر فى مثل المقطوعات التى يتجلى فيها هذا الشعور فى مسرحيته^(١٠) وهذا ما يقصدونه حين يدرسون الغنائية Iyrisme لدى مؤلف مثل مولير وراسين، ولكن فى الإطار الموضوعى، فهى ذاتية الموضوعية.

فليس معنى التجربة الذاتية أنها مقصورة على حدود المعبر عنها، بل هى إنسانية بطبيعتها، إذ إن جهد الشاعر منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها؛ وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية، وإلا ندت عن حدود الأدب والشعر. وهو يراها بفكره، ويتأملها، ويحولها إلى مادة تعبيرية، عن جهاد وعمل ومثابرة، لا عن مجرد استسلام للخيال والأحلام. ولهذا يرى كروتشيه أن التعبير «الذاتى» فى الشعر الغنائى «موضوعى بطبيعته»؛ لأن الشاعر يجعل ذاته موضوعية، وكأنه يتأملها فى مرآة. فتعبيره ذاتى فى نشأته، ولكنه موضوعى فى عاقبة تعبيره عنه، وهذا التعبير شخصى فى تصوير مشاعر صاحبه، ولكنه عالمى فى صورته الشعرية، وهو بذلك محدد ولا محدد معاً، إذ إنه إنسانى عالمى فى نزعته، على أن الشعر لا يفقد - بعد - بذلك مقومات الشخصية، إذ الشاعر فرد فى بيئة وموقف معينين^(١١).

هذا مجمل لتعريف^(١٢) الشعر، ولا بد لنا من الوقوف قليلاً لشرح عناصر هذا التعريف: من التجربة الشعرية، ومسائل الصياغة الشعرية، ومسألة الصياغة فى الشعر العربى الحديث - ثم مسألة التزام الشاعر، وفيها نتحدث عن الشعر الخالص، وعن الشعر لذات الشعر، أو عن الفكر فى الشعر وعلاقته بالمجتمع.

الهوامش

(١) انظر :

A. Gide: Anthologie de Poesie Francaise, Preface, p. XLVII - LI

(٢) انظر: P. 27: B. Croce: Esthetique P. 27 وكذا : R. M. Albérèse
Bilan Litteraire du XXe. Siècle P. 155 - 160

(٣) نثّل هنا بهذا المثال البسيط كى نفهم به أصل الفكرة: يقول فولتير: إن الشعر وضع صورة متألقة مكان الفكرة الطبيعية فى الشر؛ فمثلا نقول فى النثر: فى العالم شاعر شاب فاضل عظيم الموهبة يكره الحسد والتعصب، ونقول فى الشعر فى نفس المعنى: (نعتذر عن نقل الوزن):

أى «مينرف»!! أى «أستريه»!!

بكما ألهم شبابه،

فسلك طريق الفنون والفضائل،

وسقط دون قدميه فى هزيمة نكراء:

التعصب الوحشى،

والحسد الزائف القلب الزائف النظر

(J. Suberville: Théorie de L'Art P. 225)

وقد عاد شاعر إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيرت حالها، فأثار أيام ذكرياته الحلوة بها، وكيف خفق قلبه لهذه الذكرى، وندم على رجوعه إليها ليراها على تلك الحال موحشة مقفرة، نسج فيها العنكبوت خيوطه، على حين ظلت الذكريات فى نفسه حية. انظر كيف يصوغ الدكتور إبراهيم ناجى هذه الخواطر شعرا فى قصيدته: «العودة». اخترنا منها هذه الأبيات:

هذه الكعبة كنا طائفىها	والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	كيف بالله رجعنا غرباء؟
رفرف القلب بجنبى كالذبيح	وأنا أهتف ياقلب اتد
فيجيب الدمع والماضى الجريح	لم عدنا؟ ليت أنا لم نعد؟!
لم عدنا؟! أو لم نطو الغرام	وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكون وسلام	وانتهينا لفراغ كالعدم

مواطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفاسه فى جوه
 وأناخ الليل فيه وجثم وجرت أشباحه فى بهوه
 والبلى أبصرته رأى العيان ويداه تنسجان العنكبوت
 صحت : يا ويحك !! تبدو فى مكان كل شىء فيه حى لا يموت !!
 كل شىء من سرور وحزن واللىالى من بهيج وشجي
 وأنا أسمع أقلام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج
 فكل شىء صور حية تدل على انفجار عاطفى واستغراق فى التجربة الشعرية (انظر
 ديوان إبراهيم ناجى ص ١٧ - ٢١ مطبعة التعاون).

(٤) يقصد بول فاليرى إلى القول بأن المشى مجرد وسيلة، أما الرقص فنظام حركاته.
 مقصودة لتوفير ماقد يكون له من غاية جمالية أو رياضية، انظر :

P. Valery : Poésie, R. Conferencia 1928. p. 470. 472.

وبول فاليرى مذهبه رمزى، ولا شك أن الشعر الحديث تأثر فى مختلف الآداب
 العالمية قليلا أو كثيرا بالرمزية.

انظر : Louis Cazamian : Symbolisme et Poésie, P.1-24

وكذا : R.M. Albérés: Bilan Littéraire du XXe siècle, P.161- 186.

وانظر كذل : P. Valery: op. cit. 468 - 469 - Introduction a la poetique.

Rideau: Introducion à la Pensée de Paul Valery, p. 101 104. B.
 Croce: la Poésie ... p. 17 - 18.

(٥) أى الجميل فنيا لا طيعيا.

(٦) انظر : E. A. Poe : The poetic principle, in : Complete Tales and
 poems, p. 893 - 894.

(٧) المرجع السابق ص ٨٩٤ - ٨٩٥ وكذا: P. Valery : Variete, I, P. 158 - 159.

(٨) سنتحدث عن الوزن واختلاف الآراء فيه بعد قليل، حين نتكلم فى موسيقا
 الشعر.

(٩) انظر : Aibres op. cit. p. 158

(١٠) انظر : E. Rideau, op. cit. p. 104, 204 - E. A. poc op. cit. p. 889 - 891

وكذا : B. Croce . op. cit. p. 56, 209 - 210

(١١) انظر : B. Croce, op. cit. p. 8-11

(١٢) يقسم كروتشيه التعبير الأدبي إلى أقسام أربعة : (أ) التعبير العاطفى ، بعد إخضاع العاطفة للعمل الفنى ، بحيث تخرج عن مجرد الصياح والتعجب والبكاء وكلمات التعبير المباشرة ، إذ إن هذه لاتعد من الأدب فى شىء ، وإذا وجدت فى تعبير أدبى كانت عيباً يجب التخلص منه . ويدخل فى هذا القسم القصص والمسرحيات ذات الصبغة الغنائية ، والاعترافات الشعرية واليومية كذلك (ب) الأدب الخطابى ، وهو نفعى فى جوهره . ويدخل فيه الشعر الدينى (وفى رأى كروتشيه لا يكون الشعر الدينى شعراً إلا إذا صار إنسانياً فى نزعتة . فالشعر لم يتقدم بالتوراة على الرغم من صبغتها الشعرية ، لأنها دينية ، وإنما تقدم بفضل هوميروس لأن شعره إنسانى) ، ثم يدخل فى النوع الخطابى كذلك الشعر السياسى ، والقصص الهجائية ، والمسرحيات ذات القضايا العامة والملاهى كذلك . وكلما يرتفع الأدب الخطابى كله إلى الذروة الفنية . والشعر فيه منبث فى العمل الأدبى كله ، لا فى مقطوعة دون أخرى ، فليس كروتشيه - فى ذلك - مع أولئك الذين يرون العمل الشعرى مقطوعات متفرقة مثل بودلير ، وبول فاليرى وإدجار بو . (ج) أدب التسلية ، ومنه مسرحيات الرعب ، والمسرحيات المضحكة ، وشعر الحب الذى يقصد به التسلية ، والميلودرامات ، والنواحي الفنية ضعيفة فى هذا النوع ، وقد يتوافر فيه بعض جوانب تعد شعرية . (د) الأدب التعليمى ، وقد يؤول بعض الناس القطع الشعرية الرفيعة لغايات تعليمية لاتتنافى مع التجربة ، ولكنها قد لاتكون مقصودة فى بادئ الأمر للشاعر . وهذه الأنواع «لاشعرية» ، ولكنها لاتضاد الشعر ، فقد تتلاقى معه على نحو ما سبق .

Cf. B. Croce. op. cit. P. 2- 8, 39 - 44, 92.

من كتاب «النقد الأدبى الحديث»

الطبعة الثالثة - دار الشعب - ١٩٦٤

ص ٣٨٣ - ٣٨٩

الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربي والفارسي

على الرغم من أن القصيدة العربية القديمة لم تقم لها وحدة فنية، فيما نفهم من معنى الوحدة الفنية الآن، قد كانت مع ذلك متأثرة في نظمها بواقع الحياة العربية. فهي عدة أغراض يربط بينها خيط نفسى دقيق يستعيره الشاعر من تجربته في مجرى عيشته. وغالباً ما كانت تبدأ بالوقوف على الأطلال. والاستبكاء والبكاء عليها مع وصل ذلك بالنسيب وذكر الوجد والصبابة. ثم وصف الإبل التى وقف عليها الشاعر حين بكى واستبكى، ثم وصف الرحلة، وشكوى النصب والسهر ومكاره المسير، ليوجب الشاعر على ممدوحه بعد ذلك حق الرجاء والتأمل.

وقد جعل نقاد العرب القدامى من هذه المعانى منهجاً يجب أن يسير عليه من يقصد القصيد. يقول «ابن قتيبة» فى مقدمة كتابه: «الشعر والشعراء» بعد أن عدد أغراض القصيدة السابقة:

«فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد».

وقد سار نقاد العرب القدامى على ما رأى «ابن قتيبة» كما اتبعهم كثير من الشعراء إلى عصرنا الحديث. حتى التحق ذلك النهج فى القصيد بمفهوم عمود الشعر القديم عند أولئك النقاد والشعراء جميعاً، ومن هذه الناحية أثر نظام القصيدة العربى فى الشعر الفارسي بعد الإسلام حين آن لهذا الشعر أن يتأثر بالقصيدة العربية ونظامها:

على أننا لسنا مع أولئك النقاد فى الإشادة بالخيال المصنوع لدى الناظمين الذين كانوا يقفون على الأطلال ويرحلون فى شغورهم دون أن يروا أطلالا أو يرحلوا فى واقع حياتهم. فنحن مع ذلك لانال فى شىء من صدق القصيدة العربية القديمة حين كان الشاعر يرجع إلى مايرى حوله، ويبعث معالم عيشه فى شعوره. كما لانقلل من قيمة التأثير العربى فى هذا الجنس الأدبى حين انتقل إلى

الآداب الإسلامية غير منكرين ما لأهل تلك الآداب من أصالة في شعرهم، بالرغم من تأثرهم به.

ولعل أروع ما في القصيدة الجاهلية وأصدقها هو الوقوف على الأطلال، على أن نلاحظ تطور مفهومه منذ الجاهلية، واتساع هذا المفهوم على مر العصور، وانتقال التأثير فيه إلى الأدب الفارسي.

وفي القصيدة الجاهلية كان الوقوف على الأطلال قسماً تابعاً لغيره من الأقسام التي تحتوى عليها تلك القصيدة، شأنه في ذلك شأن الغزل. وكان ذلك الوقوف ذا صبغة عاطفية ذاتية، يعبر فيه الشاعر عن عاطفته النبيلة في وفائه لحبه، ويحن لماضيه المائل في آثار الحبيب النازح، ويبعث بوصفه لتلك الآثار الحائلة ذكرى ماض لا يزال حياً مشبوحاً في أطواء نفسه. ويعود في ظلال هذه الذكرى لأيام الصبا الحلوة، يستريح بها من حاضر عيشه المجهود، ويهرب لحظة من واقعه المكثور. وفي ذلك تجلت أصالة الشاعر العربي القديم وصدقته، إذ كان يفتن في وصف وطن حبه المهجور، ويلطف في بث شكواه من خلال تصويره لأدق معالم ديار الحبيب النازح من أطلال ورسوم. فكان الشعراء يرون بقايا نفوسهم الشيقة فيما ترك أهل الحبيبة من آثار ضئيلة لاتستوعب غير ذوى العواطف الرقيقة الصادقة: من الأثافي السود التي كانوا ينضجون عليها الطعام، وحبال دوابهم الراحلة، والنوى المحفور يتجمع فيه ماء المطر لحماية بيتهم، وآثار الجياد، وملاعب القوم فوق الرمال، ثم يصفون ما خلف أهلها فيها من الظباء وأطلالها والنعام وحرر الوحش. وكثيراً ما كان الشعراء يشبهون هذه الأطلال بأسطر الصحف أو الوشم في اليد، وتطيب لعيون هؤلاء الشعراء مرأى هذه الأطلال والرسوم؛ لأنها مرآة ذكرياتهم الحبيبة. فيقفون، وقد يطيلون الوقوف، وينثرون عليها دموعهم، دموع الوفاء والنبيل، لادموع التخاذل والخور. ويجدون في هذا الدمع شفاء من الصبابة، ووفاء لعهد الصبا وذكرياته. ولكنهم في هذا الوقوف لا ينزلون عن مطيهم، بل يواصلون سيرهم في طريق الحياة الجادة أو يتابعون سيرهم إلى مدوحهم في رحلة شاقة. وفي أغلب الحالات كان الشاعر يذكر حبيبته لا زوجته في أيام صبواته الخالية، وقد يكون «زهير بن أبي سلمى» مثلاً فريداً حين ذكر زوجته التي طلقها، وندم، فأرادها على الرجوع إليه فأبت. يقول زهير في معلقته:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم
بحسومة الدراج فالتثلثم
ودار لها بالرقمتين كأنها
مراجععُ وشم في نواشر معصم
بها العين والأرامُ يمشين خلفه
وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم
وقفتُ بها من بعد عشرين حجة
فلأيا عرفتُ الدارَ بعد توهم
أثافي سُعفاً في معرّسٍ مرجلي
ونؤيا كجذم الحوضِ لم يتثلّم
فلما عرفتُ الدارَ قلتُ لرُبّعها
ألا انعم صباحاً أيها الربعُ واسلم
و«النابعة الذبياني» يكمل الصورة السابقة بذكر رحلته عن تلك الأطلال،
يتسلى بالرحلة عن الهموم، ويطلب الخلاص في الأسفار، فيقول:
يادار مَيِّبَةً بالعلياءِ فالسند
أفوتُ وطال عليها سالفُ الأمد
وقفتُ فيها أصيلاً أسائلها
أعيتُ جواباً وما بالربيع من أحد
إلا الأوارى لأيا ما أبيتها
والنؤى كالحوض بالمظلومة الجلد

أضحتَ خلَاءً وأضحى أهلُها احتملوا

أخنى عليها الذى أخنى على لُبْد

فَعَدَّ عما ترى إذ لا ارتجاعَ له

وانم القتود على عيرانة أجد

وقد يعرف الشاعر ما يشبه الحمى الشديدة تتأبه أمام حطام الذكريات المائل
لناظريه، يقول الشاعر الجاهلي «الأخنس بن شهاب التغلبي»:

ولابنة حطان بن عوف منازلُ

كما رقص العنوان فى الرُّق كاتِبُ

ظللت بها أغرى وأشعر سخنة

كما اعتاد محمومًا بخيبر صالبُ

تظلُّ بها رُبْدُ النعام كأنها

إماءٌ تُزجى بالعشى حواطِبُ

ويتضاءل الوصف الحسى للأطلال والدمن، ولكن تتوالى الصور النفسية
الصادقة فى شعر الشاعر الإسلامى «ذى الرمة»، (غيلان بن عقبة العدوى: ٧٧ -
١١٧هـ) وفى هذه الصور يبين الطابع الإسلامى، وتتجلى حرقه الصبابة فى عصر
ظهور الغزل العذرى. يقول ذو الرمة:

أمنزلتى مى سلامٌ عليكما

هل الأزمنُ اللائى مضينَ رواجع؟

وهل يرجعُ التسليم أو يكشف العمى

ثلاث الأثافى والرسوم البلاقع؟

توهمتُها يوماً، فقلت لصاحبى

وليس لها إلا الظباءُ الخواضع

وموشية سُحْمُ النواصي، كأنها
مُجَلَّلَةٌ حَوْءٌ عليها البراقع
قف العيسَ ننظرُ نظرةً في ديارها
فهل ذاك من داءِ الصبابة نافع؟
فقال: أما تَغشَى ليَّةً منزلاً
من الأرض إلا قلت هل أنت رابع؟
وقلَّ إلى أطلالِ ميٍّ تحييةً
تُحيي بها أو أن تُرث المدامعُ
ألا أيها القلبُ الذي برَّحت به
منارلُ ميٍّ والعِيرانُ الشواسعُ
أفي كل أطلال لها منك حنة
كما حنَّ مقرونُ الوظيفين نارعُ؟
ولأبرء من ميٍّ وقد حيل دونها
فما أنت فيما بين هاتين صانع؟
أستوجبُ أجرَ الصُّبورِ فكاظم
على الوجدِ أم مبدى الضمير فجازع؟
لعمرك إني يوم جرَّعَاء مُشرفُ
لشوقي لمنقادُ الجنيبة تابع

ولا يقتصر «ذو الرمة» على الوقوف على هذه الأطلال كما كان يفعل شعراء
الجاهلية، ولكنه ينزل بها ذات مساء، ويصف لنا مايجيش بنفسه من وجد تفيض
به دموع لايجدى في زجرها حلم، بين هذه الرسوم التي صارت مجثم الغربان،
في صور وحركات حسية ذات دلالة نفسية عميقة:

أمن دمنة بين القلاتِ وشارع
 تصاييتَ حتى ظَلَّت العَيْنُ تدمعُ؟
 أجل، عبرة، كانت، إذا ماوَزَعْتُها
 بحلمى أبتَ منها عواصُ تسرعُ
 تصاييتَ واحتاجتَ بها منك حاجةُ
 ولوعُ أبتَ أقرانها ما تَقَطَّعُ
 إذا حان منها دون مى تعرضُ
 لنا، حنَّ قلبُ بالصنابة مُوزعُ
 ولا يرجع الوجدُ الزمانَ الذى مضى
 ولا للفتى من دمنةِ الدار مَجزعُ
 عشيةً ما لى حيلةً، غير أننى
 بِلَقْطِ الحصى والخطِّ فى الترب مولع
 أخطُّ، وأمحو الخطُّ، ثم أعيدُه
 بكفى، والغربانُ فى الدار وقَّع
 كأنَّ سِنَانًا فارسيًا أصابنى
 على كبدى، بل لوعة البين أوجعُ
 ألا لست أيامَ القلاتِ وشارع
 رَجَعَنَ لنا ثم انقضى الغيشُ أجمع

وظل الطابع العام هو الحنين إلى هذه الأطلال، والحنين إلى الماضى من خلالها. واستطابة منظرها فى مرأى العين. وشذ من ضاق بهذه الأطلال من المتأخرين. وثار عليها صماء لا ترد له جوابًا، على نحو ما يقول «المتنبى»:

ملث القطرَ أعطشها ربوعا
 وإلا فاسقِها السُّمَّ النقيعا

وأسألها عن المتدريها

فلا تدري، ولا تدري دموعا؟

وحين عمت الحضارة العربية، واستقر العرب في الممالك الأخرى فاتحين، رأوا أيام الحضارات الأخرى التي درست. فوقفوا على الآثار في قصائدهم العربية.

وعندنا أن الوقوف على الآثار قد تطور عن الوقوف على الأطلال. فما الآثار سوى أطلال في عهد حضارة وعمران. وفيهما كليهما طابع عاطفي، يشيد فيه الشاعر بمجد غابر وعز دائر، ويأسى لماضي خالد، ويهرب من حاضره ليفي في ظلال الماضي، يتغنى به وفاء ويحن إليه، فكلاهما استراحة إلى الماضي من الحاضر المجهود. على الرغم مما بين الوقوفين مع ذلك من فروق: ففي الوقوف على الآثار تصوير لمشاعر أكثر صلة بالجماعة منها بالفرد؛ لأن موضوعها التغنى بماض وطني أو قومي، ومجال هذا التصوير أغنى وأخلد، فهو يتطلب وقوفاً أطول من الوقوف العابر على رسوم الخيام. ولذا استقلت به القصائد دون الوقوف على الأطلال. ويصور الشاعر في وقوفه على الآثار روعة الإعجاب، أو يزجي درسا في العظة والاعتبار. ويستتبع وصف الآثار الإشادة بحضارة أهلها، إما لأنهم من بنى الوطن أو أبناء القومية، وإما لما بينهم وبين قوم الشاعر من صلات.

وكانت الآثار التي استرعت أنظار شعراء العرب آثاراً فارسية. وما أكثر من وقفوا عليها من الشعراء، سواء كانوا - أصلاً - من الفرس ولكنهم نظموا خواطرهم شعراً عربياً، أم كانوا من العرب الذين استنطقوا تلك الآثار، واستخرجوا منها آيات العبرة، ويطول بنا القول لو تتبعنا إنتاجهم. وخير من نمثل به للشعراء الذين وقفوا على تلك الآثار في القديم هو «البحترى» في وقوفه على إيوان كسرى بالمدائن، في سنيته الشهيرة. ونعد قصيدته أساساً لتطور الوقوف على الأطلال إلى وقوف على آثار لدى من حذا حذوه من شعراء العرب والفرس. وفيها يصف نفوره من الناس حتى الأقارب وضيقه بالدهر وأحداثه، ثم يريد أن يهرب من حاضره بزيارة الإيوان والتسلى به:

حَضَرْتُ رَحْلِيَّ الْهَمُومَ فَوَجَّهَ
سُتً إِلَى أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ عَنَسِي
أَتَسَلَّى عَنِ الْحُظُوظِ وَأَسَى
لِمَحَلٍّ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرَسِ
أَذْكَرْتَنِيهِمُ الْخُطُوبُ التَّوَالِي
وَلَقَدْ تُذَكِّرُ الْخُطُوبُ وَتُنْسِي

ثم يصف الإيوان وصفًا رائعًا. مقارنًا في وصفه بين ذلك الأثر الجليل في وقوفه عليه، وبين أطلال العرب في وقوف سواه عليها. ويؤيد هذا ما ذهبنا إليه من أن الوقوف على الآثار ليس سوى امتداد للوقوف على الأطلال . يقول «البحترى»:

حِلَّ لَمْ تَكُنْ كَأَطْلَالِ سُعْدَى
فِي قِفَارٍ مِنَ الْبَسَابِسِ مُلْسِ
وَمَسَاعٍ، لَوْلَا الْمُحَابَاةُ مَنَّى
لَمْ تُطْقِهَا مَسْعَاةٌ عَنَسٍ وَعَبَسِ
ثم يصف مشاعره، يبرر بها بكاءه على عجائب تلك الربوع التي ليست آثار العرب ولكنها آثار أصدقاء العرب لعصره، ويذكر أنها مجال عزاء لمن ينشد العزاء: عمرت للسرور دهرًا، فصارت

لِلتَّعَزَّى رِبَاعُهُمْ وَالتَّأْسَى
فَلَهَا أَنْ أَعْيِنَهَا بِدَمْعٍ
مُوقِفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حَبْسِ
ذَاكَ عِنْدِي، وَلَيْسَتْ الدَّارُ دَارِي
بِاقْتِرَابٍ مِنْهَا، وَلَا الْجَنَسُ جَنَسِي
غَيْرُ نَعْمَى لِأَهْلِهَا عِنْدَ أَهْلِي
غَرَسُوا مِنْ ذَكَائِهَا خَيْرَ غَرَسِ

ونشير هنا إشارة عابرة إلى تأثر «شوقى» بالبحترى، فى سينيته الأندلسية، وفيها يتبع «شوقى» النهج التقليدى، وهو نهج يساير فيه «البحترى» فى خطوطه العامة. فيبدوها بوصف حالته النفسية، وضيقه فى منفاه بمن نفوه عن وطنه من الإنجليز وأتباعهم ويصف بعض مناظر مصر، ثم يغيب عن حاضره فى حلم تاريخى يقف فيه على آثار العرب فى الأندلس، محاكيًا «البحترى» فى وقفته، يقول «شوقى»:

وعظَّ البَحترىَّ إيوانُ كسرى

وشفتنى القصورُ من عبدِ شمسٍ

ولا يجد «شوقى» على أهل الأندلس لانتزاعهم السلطان من العرب، بل يشكر للأندلسيين صنيعهم معه، ويحمل التبعة كلها الأسلاف الذين:

ركبوا بالبحار نَعشًا وكانت

تحت آبائهم هى العرش أمسٍ

رُبَّ بَانٍ لِهَادِمٍ وَجَمُوعٍ

لِشَتٍّ وَمُخْسِنٍ لِمَخْسٍ

ثم يوجز قصده من التأسى والاعتبار بالماضى:

وإذا فأتك التفاتٌ إلى الما

ضى، فقد غاب عنك وجهُ التأسى

ويلتحق بالوقوف على الأطلال كذلك الوقوف على آثار البلاد بعد تخريبها فى الحروب، ونضرب مثلا لذلك «بالحريرى»، ييكى بلسان بطله فى مقاماته «أبى زيد السروجى» على بلدته «سروج» التى خربها الصليبيون عام ٤٩٤هـ (١١٠٠م) وتلك واقعة حقيقية يعبر عنها «الحريرى» فى قطعة شعر، فى المقامة الثلاثين من مقاماته وأسلوبه فيها موجز قوى، يترك فيه «الحريرى» عادته من التلاعب بالألفاظ، مما يوحى بأنه صادق مستوح قلبه وعواطفه الوطنية المتقدة، وما يقوله:

مَسْقَطُ الرَّاسِ سَرُوجُ	وَبِهَـا كُنْتَ أَمْـوجُ
حَبِـذًا نَفْحَنَةُ رِيًّا	هَـا وَمَرَّآهَا الْبَهْـيِجُ
وَأَزَاهِيـرُ رُبَاهَا	حَـيْنَ تَنْجَابِ الثَّلُوجُ
مَنْ رَأَاهَا قَال مَرَسَى	جَنَّةُ الدُّنْيَا سَرُوجُ
وَلَمَنْ يَنْزَاح عَنْهَـا	رَفَرَاتٌ وَنَشْـيِجُ
مِثْلُ مَا لَاقَيْتَ مَذْـرَحَ	زَحْنِي عَنْهَـا الْعُلُوجُ
عَبْرَةُ تَهْمَى وَشَجْوُ	كَلَمًا قَرَّ يَهْـيِجُ
وَهَمْسُومُ كُل يَوْمٍ	خَطْبُهَا خَطْبُ مَرِيجُ
وَمَسَاعٍ فِي التَّرَجَّى	قَاصِرَاتُ الْخَطْوِ هُوجُ
لَيْتَ يَوْمِي حُمٌّ لَمَّا	حُمٌّ لِي مِنْهَا الْخُرُوجُ

هذا موجز مفهوم هذا الجنس الأدبي وتطوره، وقوف على الأطلال نبلا ووفاء للعاطفة الذاتية، إلى وقوف على الآثار مرآة لشعور إنسانى أو قومى، والتماسا للعبرة والعظة ثم إلى وقوف على آثار البلاد للتعبير عن أحاسيس وطنية.

وقد أثر الأدب العربى فى الأدب الفارسى فيما يخص أنواع هذا الوقوف التى أوجزنا القول فيها.

أما الوقوف على الأطلال فقد انتقل إلى الأدب الفارسى حين تأصلت فيه القصيدة على نحو ما عرفت لها العربية. فحين انتقلت إليه القصيدة بنظامها ووزنها، وصورها، وهدفها من المدح، احتفظت إلى جانب ذلك بالوقوف على الأطلال موصولا بالغزل، محاكاة لشعراء العربية، وقد شاع هذا اللون من القصائد الفارسية منذ الشاعر الفارسى «أبى النجم أحمد» المشهور «بمنوجهرى» - نسبة إلى ممدوحه الأول الأمير الزيارى: «منوجهر» - ثم مدح هذا الشاعر بعد ذلك «محمود الغزنوى» وابنه «مسعودا». وقد عاش هذا الشاعر فى أواخر القرن العاشر والنصف

الأول من القرن الحادى عشر الميلادى وتوفى عام ٤٣٢هـ (١٠٤٠م). وعلى الرغم من خياله المصنوع فى الوقوف على الأطلال وقوفاً يشف عن ثقافته العربية، فإن له من ذلك أصالة فى إضفاء طابع فارسى على صورته، وفى إشراق ديباجته، وفى حسن تخلصه من الوقوف على الأطلال والغزل إلى المدح، وقد اخترنا له قصيدة تتجلى فيها أصالته وتأثره معاً. وفيها يقف «منو جهرى» على طلل حبيبته زين الحسان. وقد رحلت فأظلمت الدنيا فى عينه، فهو ينظر إلى العالم نظرة المتشائم ويصفه من خلال تلك النظرة. ويسلى الهم عنها بالرحيل على نجيب من الإبل، على الطريقة العربية. ولكنه فى رحلته سرعان ما يلمح ركباً ضربوا خيامهم دونه. ومن هذه الخيام يخرج جمع من الحسان. وإذا هو أمام محبوبته فيهن، فتدعوه لأن يستضيفهن، فينحر لهن مطيته، على نحو ما وصف «امرؤ القيس» فى معلقته، وعقب ذلك يصحب حبيبته فى هودجها فيخال نفسه وقد اعتلى الثريا والسماكين مركباً، يتأمل فى عالم اللطائف. وينظر من عالمه هذا إلى أوصاف عمدوحه. وترجم هذا الجزء من قصيدته التى اخترناها شاهداً على هذا التأثير العربى فى نواحيه المختلفة:

«سلام على دار زين الكواعب، المعبودات حسناً ذات العيون الدعج وذوائب العنبر، وعلى رسوم الطلل والديار الدوارس، كأنها توقيع صاحب الحكم على صدر منشور، قد تساقط ورق النسرين على مكان زهر السنب، كأنه سطور كاتب على وجه قرطاس، وسقط غصن الياسمين فى أرض البساتين، كعنقاء ذهبية الجناح والمخالب. وفى مقام الغوانى قامت النوائح، وبساط العنادل وطئت العناكب، خميلة الياسمين صارت ديار السلاحف، والمرج أصبح وجار الثعالب، حينما رأيت مسير الفلك على هذا النهج. انطلقت على نجيب من الإبل من مقام المصائب. الليل حالك، والريح غضوب فى الفدفد، فيه يأتى إلى صياح الغيلان من كل جانب، وقد ضرب نجم الزهرة خيمته فى المشارق، وأخذ رحل طريقه نحو المغارب. والثريا كالمرجان الصافى على التاج، ونجم الزباني كأنه فى دير قنديل راهب، وقد صار العالم فى لون صبغ الزنجفر على أثر غروب الشمس. وغرب السماك والثريا وسهيل والسها.

ولكن سرعان ما قرب طلوع ملكة المشرق تضرب سرادقها على الجبل،
وظهرت الشعري في وقت الصبح الكاذب.

وكان الليل مظلمًا حالك الظلمة مثل البئر الذي وقع فيه البطل «بنزن»، على
حين النجوم الثواقب مثل وجه حبيته «منيزة».

وشبهه قصف الرعد من سحب الربيع يتساقط على الطريق كأن غطيط الإبل
من الركائب وفي كل الطرق والمتاهات أشواك شجر أم غيلان، وعقبان الوادي
كثيرة مثل العقارب، في ذلك الوقت وقعت عيني على القوافل، وعيناي غارقة في
الدمع - والدمع ساكب - ورأيت في العراء خيامًا مضروبة، مضيئة كأنها في الدير
مصباح ثاقب، ومن خيمة منها خرجت فائنات المحيا، يخطرن مثل طاووس حول
المشارب، ياقوت الشفة ضاحك والغدائر الملوية فاحمة،

والخد الجميل متألق، ورأس الذوائب في الهواء لاعب.

معنبرات الذوائب، معقدات العقائص، مسلسلات الغدائر، ترائبها
كالسجنجل هن جميعًا من قسوة القلب ذوات قلوب سود، ولكنهن ذوات حدود
إلهية. فيهن بدائع الحسن. أجسامهن أعجوبة العجائب.

ومعبودتي بين الحسان تتبختر. مثل حورية الجنة وسط الكواعب

أصفى من الأرواح في اللطائف، وأضوأ من الشمس في الكواعب

قالت لي: تريد ضيفًا لم يدعه أحد، وجهة القمر، مقوس الحواجب؟

إذا أردت أن تضيفنا مما عندك، فلن تجد من هن خير منا من أنيس
ومصاحب.

وحينما كشف ياقوت شفاهها عن اللآلئ، صدرت عبارات الترحيب من
كل راكب، فألقيت رحلي وزمام ناقتي، وألهمت بالنحر والنحر واجب، وحين
صارت مطيتي فدى لمعبودي الذي سرق قلبي،

قال لي من سلب فؤادي : طال المعاتب.

وبعد أن كنت في الصحراء أصبحت في هودجها، وقد صرت حقًا سعيد

العواقب، وبعد أن كان مركبى نجيب الإبل، أصبح السماك والشرى لى مركبا من الركائب.

فنظرت فى عالم اللطائف إلى حظ موئلنا، من هو مثل فريدون فى المراتب».

ثم كان الوقوف على الآثار فى الأدب الفارسى امتداداً للوقوف على الأطلال وسار فى موضوعه وهدفه على نحو ماسار عليه فى الشعر العربى..

وعلى قصر المدائن الذى سبق أن وقف عليه «البحترى»، وقف الشاعر الفارسى «أفضل الدين بديل بن على» المشهور «بخاقانى»، نسبة إلى بمدوحه «الخاقان منوجهر» أمير شروان. وقد ولد هذا الشاعر عام ٥٢٠هـ وتوفى عام ٥٩٥هـ (١١٠٦ - ١٢٠٠م) وفى رجوعه ذات مرة من الحج مر ببغداد، فوقف على أطلال قصر المدائن. وعلى الرغم من أنه أشاد بمكة وأهلها فى أشعاره، وعلى الرغم من روحه الإسلامية، ومدحه للرسول، فإنه يعبر عن روحه الفارسية، وحسراته على انهيار مجد إيران القديم. حين وقف على الإيوان بالمدائن. وفى قصيدته هذه يتلاعب كعادته بالألفاظ، مما يجعل ترجمة القصيدة كاملة إلى العربية متعذراً ويفقدها كثيراً من رونقها ولذا نقتصر على .. ترجمة ما يحتفظ بكثير من رونقه منها فى الترجمة، يقول «خاقانى» فى تلك القصيدة:

«ألا أيها القلب المعتبر، انظر بعين بصيرتك، ألا فاتخذ إيوان المدائن مرآة عبرة. على شط دجلة قف مرة بالمدائن، ومن العين اسكب دجلة أخرى على أرض المدائن، نهر دجلة نفسه يبكى بكاء، حتى لتحسب معه أن مائة دجلة من الدم تنساب، ومن حرارة دم دموعه تقطر النار من الأهداب،

انظر كب دجلة محترقاً بنار الحسرة. هل سمعت عن ماء تحرقه النار؟..

فحين تقطعت سلسلة الإيوان فى المدائن،

أصبح دجلة فى سلسلة القيد، وصار مثل السلسلة فى تلوى أمواجه.

وصبح، من حين لحين، بلسان الدمع، على الإيوان

فربما تسمع، بأذن القلب. جواباً من الإيوان

ستسدى إليك شرفة القصر كله نصيحة جديدة كل الجدة فاستمع إلى

النصيحة من أعماق قلبك.

سيقول لك الإيوان : «أنت من تراب، ونحن من ترابك. الآن سر علينا
خطوتين ثلاثا، وكذلك انثر علينا دمعتين ثلاثا.

حقا فى رأسنا ألم من نوم البوم، من العين انثر الدمع دما تقف آلام
الرأس.

نعم، أى عجب يعرفون أن فى مروج العالم، يأتى البوم بعد البلبل، ويعقب
النوح الألحان؟

نحن كنا بلاط العدل. ثم عرانا جور الدهر.

أى خذلان يتعرض له، إذن قصر الظالمين؟

تقول: قد انقلب رأسا على عقب الإيوان شبيه الفلك،

هو حكم الفلك الدائر، أو حكم الفلك القلب.

ومن عيني التى تبكى، تضحك أنت قائلا: مم تبكى هذه العين؟

ولكن يضحك الناس من العين التى لا تبكى فى هذا المكان.

هذا هو القصر الذى كان فيه ملك بابل خادما وشاه تركستان غلاما

هذا هو الإيوان الذى كان يحمل هيئته على أسد الفلك (= الشمس)

حملة الأسد الهصور على زينات ستائره

هذا هو القصر الذى كان تراب بابه منقوشا من حدود الرجال، وجدرانه

ملئية بالنقوش. تأمل، ذلك هو العهد، وانظر بعين الفكر فى سلسلة القصر وفى
جلال الميدان.

هنا الأرض سكرى. لأنها شربت - بدلا من الخمر - فى جمجمة هرمز، دم

قلب أنوشروان.

كم من النصائح كانت واضحة على تاج رأسه، والآن ماثت النصائح خبيثة

فى داخل جمجمته.

أبهة كسرى. والثمر الذهبى على موائده، والبساط الذهبى،

ذهبت كلها مع الريح، وصارت فى التراب، وصارت ترابا

كان برويز فى كل مأدبة يحضر بساطا ذهبيا

ويصنع من بساط الذهب خوانا ذهبيا فيه صورة البستان

ستقول : أين ذهب هؤلاء ، حاملو التيجان؟

بهم أحشاء الأرض حبلى أبدا .

أى خاقانى ، من هذا الإيوان أنشد العبرة ،

حتى ينشد العبرة من بابك ، فيما بعد ، الخاقان .

إذا كان راد طريق مكة تحفة كل مدينة ،

فاحمل أنت راد المدائن إلى «شروان» .

يحمل كل امرئ من مكة مسبحة من أثر حمزة .

إذن احمل أنت من المدائن مسبحة من أثر سلمان . (سلمان الفارسى) .

أما نوع الوقوف على البلاد التى مسها الضر إثر الغزوات وصنوف الاعتداء ، فقد أثر مثال «الحريرى» فى مقاماته - على نحو ماسبق أن قلنا - فى الكاتب الفارسى «حميد الدين البلخى» ، (المتوفى عام ٥٥٩هـ - ١١٦٦ - ١١٦٧م) ، إذ إنه حاكى الحريرى ، «فى مقاماته الفارسية التى بدأ فى تأليفها حوالى عام ٥٥٢هـ - (١١٥٩م) . ففى المقامة العشرين منها ، يقف «البلخى» . نثراً ، على أطلال مدينة «بلخ» ، ويطلق العنان لأشجانه ، ويبكى على خرائبها ، وينثر دموعه على من فقدهم فيها من أصدقاء ومواطنين ، على لسان صديق من أصدقائه يزور المدينة بعد أن اغترب عامين بعيداً عنها . وفى الحقيقة على الرغم من تأثر «البلخى» «بالحريرى» فى مقاماته العربية الثلاثين التى سبق أن ذكرناها يستوحى «البلخى» أيضاً واقعة تاريخية ، هى واقعة غزو الغزنويين لتلك المدينة وتخريبها عام ٥٤٨هـ .

ومن أشهر القصائد الفارسية فى الوقوف على البلاد إثر الخطوب القاسية ، قصيدة الشاعر الفارسى «سعدى الشيرازى» التى فيها وقف على «بغداد» عقب سقوط الخلافة العباسية ، وحول هذا الحادث الخطير وأمثاله تتجلى المشاعر الإنسانية الدينية ، وقد أضفى «سعدى» على وقوفه فى تلك القصيدة طابعاً صوفياً يتلاءم وطريقته الخلقية التعليمية فى تصوفه . وترجم هنا بعض أبيات هذه القصيدة من قصائده الفارسية فى كلياته :

«حق للسماء أن تمطر الأرض دماً ، على زوال الخليفة المستعصم أمير المؤمنين

أى محمد . . . إذا كنت ستقوم من الثرى يوم القيامة ،

فارفع رأسك الآن، وانظر هذه القيامة بين الخلق.
من نساء الحريم العزيزات قد فاض دم النحر الحبيب فوق العتبة،
وقد فاض منا موج دم القلب من أكمام الثياب.
حذار من دوران العالم وتقلب الزمن،
فلم يدر فى خيال إنسان أن تنقلب هكذا الأمور.
ارفع رأسك أنت يا من رأى شوكة البيت الحرام،
حيث كانت رءوس قياصرة الروم فى التراب، ورأس قيصر الصين فى
الأرض..

أريقت دماء أولاد «العباس» المصطفى كذلك على هذه التربة،
حيث كان السلاطين يضعون الجبين.

أواه أن تقع ذبابة على دم هؤلاء الأطهار،
فليصر إذن فى فمها العسل علقما حتى القيامة.
لا ينبغي - بعد - أن يؤمل امرؤ الراحة فى الدنيا،

يبقى القار فى الخاتم حين ينزع منه الفص
دجلة منذ الآن ماؤه دم، إذا انطلق فى مجراه،
جعل أرض نخيل البطحاء عجينا من الدم
يقطب البحر وجهه من هذا الحديث الأليم،
يستطاع تبين ذلك على وجهه فى الأمواج تتلوى
لكن من جانب الإسلام وعن طريق الرحمة،
يحترق قلب المحبين من فراق الأحباء.

على أنه لا يليق النواح على دم الشهداء،
ذلك أن أقل سعادة لهم هو الخلد فى عليين
انتظر حتى الغد، يوم القيامة،

فيه يقوم الدفين فى أدران جراحه
على الأرض كان تراب أقدامهم كحل العيون،

وفى يوم المحشر سيكون دمهم صبغة خدود الحور العين، فى لون الورد.
أى بأس إذا تمرغ الجسم الجريح فى التراب والدم؟ فالروح الطاهرة فى جوار
لطف رب العالمين.

لا ينبغي الاعتماد على الدنيا وركون القلب إليها،
فالسماء تمنح الحب أحياناً - أيها الأخ - وأحياناً العدا.

الفلك الدوار مع الأرض شبيه بشقى الرحا،
بينهما يرد الليل والنهار قلوب الرجال طحناً.

لا تجدى مع الأجل قوة ساعد شجاعتك،
حين يحم القضاء لاتبقى قوة رأى الرزين

سيف الهند لا يخرج يوم الهيجاء من الغمد،
إذا ترصد للرجل الشجاع كالأسد الموت فى كمين

لا فائدة فى الحنكة حيث يدبر الجد،
ماجدوى القيام بحملة ممن انقلب سرجه؟

الرخم فى إثر جيفة الدنيا تقيم الحرب،
أيها الأخ إذا كنت عاقلاً فاجلس كالعقاب دون الجيفة.

آية قيمة للدنيا؟ إنما حاجتنا من الله،
أن يحفظ علينا ملك الإيمان واليقين».

وفيما ذكرنا من معان وأثبتنا من صلات، رأينا كيف كانت الأطلال
والخربات مراداً للخواطر، ومبعث انطلاق للمشاعر، ومجالاً حيويًا خصبًا للفن
والفكر، فيه يستلهم الشعراء والكتاب آيات الحياة من مواطن الموت. وأمارات
البقاء من سمات الفناء، تلتقى عندها أفكارهم، مهما توزعتهم العصور، وفرق
بينهم اللسان. وفى هذا الالتقاء تتجلى وحدة فكرية وإنسانية وفنية، تشف مع ذلك
عن أثر ثقافة عربية فسيحة، ضمت تحت لوائها صفوة المفكرين من أبناء الأمم
الإسلامية وأبناء الثقافة العربية فى وقت معاً.

من كتاب «فى النقد التطبيقى والمقارن»

دار نهضة مصر بدون تاريخ

ص ٣٢ - ٤٨

المسرحية بين الشعر القديم والجديد

مسرحية «جميلة» للأستاذ عبدالرحمن الشرقاوى هى الباعث الأول لنا على أن ننظر فى ميراثنا من المسرحيات الشعرية، لنرى مدى فهمنا لوظيفة الشعر المسرحى، وهل جارينا فيه الفهم العالمى للشعر الدرامى، وهل تقدمنا فى فهمه بمحاولة الأستاذ الشرقاوى صياغة مسرحيته فى الشعر الجديد؟ على أنا مضطرون - فى حدود المقال - أن نقتصر فى نقد تراث أدبنا الحديث من هذا الجانب على أمثلة من مسرحيات شوقى رائد الأدب الشعرى المسرحى فى القوالب القديمة، مع موازنته بهذه المحاولة الجديدة، ومقارنتهما معا بمفهوم الشعر المسرحى فى المسرحيات العالمية، وصلة ذلك كله بمفهوم الحوار الدرامى فى المسرحية بعامة.

وعلى الرغم من أن مقالنا مقصور أصلا على لغة هذه المسرحية، فإنه لا مناص لنا من الحديث فى مفهوم الأسلوب المسرحى من حيث هو، وصلته بالبنية الدرامية، إذ إنا سنوضح أن كل أنواع القصور فى شعرنا المسرحى القديم والجديد أساسها خطأ جوهري فى فهم البناء الدرامى نفسه، وما يتطلبه من لغة خاصة به.

ينبنى الأسلوب المسرحى على إحدى المعطيات الفنية التى يجب التسليم بها سلفاً، وهى رؤية الكاتب المسرحى لشخصياته وللحياة التى يحيونها، والحقائق التى تتكشف عنها الحياة وراء تصويره لها من خلالهم، وكيف يرى هو هذه الشخصيات فى عالمها الذى تحيا فيه رؤية موضوعية. والطريقة التى يتخيل بها هذه الشخصيات فى موقفها هى التى تسيطر على تصويره لها، كما أنها هى التى تسيطر على بنية المسرحية وصور أسلوبها. وإن مقومات الشخصيات المسرحية وتصوير الكاتب للبنية الدرامية أمران متصلان أشد اتصال بالأسلوب.

وأساس الواقعية المسرحية ليس هو فى نقل الواقع، كما قد يسبق إلى الذهن، بل هو الإيمان بأن الوقائع الموضوعية التى يمر بها الناس فى حياتهم المعروفة تمثل أعماق حقائق الحياة. وبعض هذه الحقائق الحيوية مثالية بمدلولاتها. ولكنها كما تبدو من تصوير هذا الواقع معيارية موضوعية صادقة. فمبنى الواقعية

فى حقيقتها على الوقائع المحسة، ولكن كما هى فى تصور الشخصيات، وإدراكها لمواقفها. ومن ثم يتحقق تنويع الشخصيات فى الموقف الواحد، والكشف عن باطنها فيما يسمى الصراع، أو التفاعل الباطنى مع الأحداث. وهذا جوهر إدراك المسرحيات الفنية كلها.

ومعلوم أن مجال التصوير لدى الكاتب المسرحى محصور فى الحوار، وهو فى هذا المجال يختلف عن كاتب القصة الذى ينفسح أمامه مجال الوصف والتحليل أحياناً، كما يجوز له كذلك أن يطيل فى الحديث الفردى (المونولوج) لشخصيات قصصه، بخلاف كاتب المسرحية فى ذلك كله. ويتضح من هذا بخطر المقولة أو الأسلوب فى المسرح. ولهذا كان على المؤلف المسرحى أن يضع نصب عينيه الفكرة التى تبرر مقولته، وطبيعة الشخصية التى تنطق بهذه المقولة، وأثرها المتوقع فى تصوير الموقف والأحداث. والمسرح يستعين باللغة خاصة، وله فيها عوض عما حرمه من الحركة وتنويع المناظر وكثرتها فى أشرطة الخيالة. والحوار المسرحى يوضع أصلاً ليقال لا ليقراً. ولذلك كانت للجمله المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة، ولذلك عنى كبار كتاب المسرحية فى العالم بأن يكون لجمالهم المسرحية طابعها الصوتى، وموسيقاها الخاصة، وحدودها من الطول والقصر، حتى فى المسرحيات الثرية. فالكاتب المسرحى ليس حراً فى صياغة جملة فى الحوار كحرية الناثر القصصى مثلاً، لأن الجمل فى الحوار لها خصائصها التى تتلاءم بها مع مهمتها المحدودة.

ويتيح الشعر فى المسرحية استغلال إمكانيات اللغة فى أتم صورة وأقواها تأثيراً، إذ يوحى الشعر الجيد المستوفى لطابعه الدرامى بالأفكار والمشاعر الخبيثة المعقدة، بموسيقاه، ثم بصوره على الأخص. ولايتنافى الشعر - فى المسرحية الشعرية المحكمة - مع الواقعية إذا فهمت فهماً رحيماً، وإذا أفاد المؤلف من طاقات الشعر الفنية فى داخل النطاق الدرامى لايتعداه.

وللشعر فى المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه. فلم يكن يدور بخلد «أرسطو» أن المسرحية تكتب نثراً، بل إنه حصر الشعر - المعتد به عنده - فى

المسرحيات والملاحم، ولم يعباً لذلك بالشعر الغنائي، على أنه جعل قيمة الشعر كلها فى مقبدة الشاعر على المحاكاة. ومتى توافرت هذه المحاكاة التى نشدها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له. وإذا كانت قد وجدت بعض مسرحيات نثرية فيما يخص الملهاة قديما، فقد ظلت المأساة شعرية حية حتى الواقعية.

وقد نفت الواقعية الشعر من المسرح فى العصر الحديث فى الأعم الأغلب من الحالات، ولم يبق إلا قليل من كتاب المسرحية الذين كتبوا مسرحيات شعرية، ومنهم ت. س. إليوت، الذى لم ير فى هذا النوع من المسرحيات منافاة لمبدئه الواقعى الذى شهر به، وهو «المعادل الموضوعى»، إذ إن الفرق واضح بين واقعية الشخصيات والأحداث ولغة الأداء. وحتى الذين نفوا الشعر من المسرح حاولوا أن يعوضوه فى لغته بطابع خاص للنثر، له خصائصه الصوتية ووجوهه الموحية، ومن حيث الحركة، بحيث يتوافر له عمق فى الدلالة على نفسية الشخصيات وموقفها. وهذا فى نظرنا ما نفسر به قول ت. س. إليوت فى مقالة له فى الشعر المسرحى: «العلاقة بين الشعر والمسرحية، ولكن كل شعر ينحو إلى أن يكون درامياً، وكل مسرحية تميل إلى أن تكون شعرية»، على أن تكون قوة الشعر فى اتساقه مع روح المسرحية، كما يشرح ت. س. إليوت نفسه: «إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية - لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية، ولا عن طريق تحديد آفاقها بالشعر من باب أولى - فعلى أن نتوقع أن شاعراً درامياً مثل شكسبير تتحقق أروع أشعاره جمالاً فى أكثر مناظره درامية. وهذا هو على وجه الدقة ما نعثر عليه: فالذى يمنح المسرحية قوتها الدرامية هو الذى يمنحها قوتها الشعرية. فلم يخصص أحد بعض مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية فى حين خصص أخرى بأنها أكثر درامية. فنفس المسرحيات هى الأغزر شاعرية ودرامية فى وقت معاً، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفنى».

والذى نخلص إليه من ذلك كله أن الفرق شاسع بين نوعى الشعر الغنائي وشعر المسرح. فشعر المسرح حوار. والحوار المسرحى ليس مجموعة أقوال تلقى

على جمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص مايقولون فى مجابهة شخصيات أخرى أو موقف، ومايقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ أو إلقاء لخطبة على جمهور. ذلك أن الحوار نفسه «فعل»، به نرى الأشخاص وهم «يفعلون»، ويقدر مايعنيهم من أمر أنفسهم فى موقفهم بوصفهم أشخاصًا أحياء يواجهون موقفًا محددًا، لايتوجهون - بأقوالهم أو بأفعالهم الممثلة فى أقوالهم - إلى الجمهور، بل لا وجود لهذا الجمهور بالنسبة لهم، ولهذا يذكر نقاد المسرح أن الشخصيات المسرحية بين جدران أربعة، الجدار الرابع وهمى، هو الذى يفصل بينهم وبين الجمهور؛ لأن أقوالهم فى المسرحيات المحكمة فنيا ليست موجهة إلى الجمهور بحال من الأحوال. ولسنا هنا بسبيل المحاولات المعاصرة لبعض كتاب المسرح العالمين الذين أرادوا أن يقضوا على ذلك الجدار الرابع، مثل بيراندلو، وبريشت، و«ويلدر»، فهذه المحاولات لا تمت بصلة إلى نوع المسرحيات التى ننقدها وننقد لغتها فى هذا المقال.

وفى ضوء ماقدمنا ننظر الآن فى دور الشعر فى مسرحنا بين شوقى فى قالب شعره القديم، ومحاولة الأستاذ عبدالرحمن الشرقاوى الجديدة فى مسرحيته.

وموقف شوقى فى مسرحياته التاريخية مختلف عن نظيره لدى الأستاذ عبدالرحمن، ذلك أن شوقى فى تلك المسرحيات سار على درب طالما مهد له سابقوه فى تناول الأحداث التاريخية فى المسرحية، فى حين لجأ الأستاذ عبدالرحمن إلى الأحداث المعاصرة. وهى أشق تناولًا. وكان الخيط التاريخى وسلطان الماضى مما يدعم انتظام الأحداث والحكاية المسرحية. ويمكن للشاعر إذن، أن يرأب الصدوع فى البناء الفنى للحكاية أو فى الإحكام الدرامى للشخصيات. ومجمل القول أن المادة الغفل لحكايات شوقى كانت ميسرة. وكانت له فى أكثرها نماذج عالمية حاكها وأفاد منها.

وقد أسعفت شوقى عبقريته الفذة فى الصياغة. فوفق إلى حد كبير فى بعض مواقف مسرحياته كانت على نصيب من الطابع الدرامى: كوصف الصراع فى نفس ليلى بين العاطفة والواجب فى كثير من مناظر مسرحيته: مجنون ليلى.

ولا ينبغي أن تغفل قوة المناظر الدرامية في افتتاحية مصرع كليوباترا، وفي موقفها من أنطونيوس في احتضاره، ومن أكتاف يوس عقب موت أنطونيوس. وكذلك في موقف «نيتاس» من فرعون مصر في الفصل الأول من مسرحيته : قمبىز، وموقفها كذلك من قمبىز نفسه حين اعتزم غزو مصر . . . ففي هذه المواقف التى ألمحنا إليها - ونظائرها كثير فى مسرحيات شوقى - يستنفد شوقى طاقات اللغة فى شعر رائع رصين ذى طابع درامى، بل إنه يفيد من وجوه البيان والصور التى تضيف إلى مايسود المسرحية من عواطف، وما يتحكم فى المتحدثين من أفكار ومشاعر. ونمثل لذلك بحديث حابى إلى ديون فى أوائل الفصل الأول من «مصرع كليوباترا».

يعلق على ماسمعه من اعتقاد الشعب فى إشاعة النصر فى أكتيوم:

أَتَذْكُرُ يَاديونُ إِذْ انطَلَقْنَا إلى الميناءِ نَلْتَمِسُ الهَواءَ
وكانَ البحرُ كالمِيتِ المُسجى وكانَ الليلُ للمِيتِ الرِّداءَ

ويجيب ديون حابى:

نَعَمْ، وهناكَ آنسنا سَحَابًا وراءَ الليلِ جَلَّتِ السُّمَمَاءُ
فقلتُ : انظر، ديون، تر الجَوَارِى يَطَّانَ الماءَ هَمْسًا والفَضَاءُ
وأقْبَلَتِ البَوارجُ بَعْدَ حينٍ سَوائبَ لا دَليْلَ ولا حِداءَ
رَجَعْنَ رَجوعَ قُرْصَانٍ أَصابوا من الغَزوِ الهَزِيمَةِ والبَلَاءِ . . .
ولم نرَ فوقَ ساريةٍ سَراجًا ولا من ثُقْبِ نافذةٍ ضِيَاءَ

وينجح شوقى أحيانًا فى ربط مناظر لها طابع غنائى بالناحية الدرامية للمسرحية، كمنظر مناجاة أنوبيس للأفاعى، ومطلع هذه المناجاة:

هَلُمَّ لَكِنَّ بَناتِ التَّـلـا لَ وجن الخرائب من صالحجر

وفيد من موسيقا الشعر ، ومن أصوات الحروف ، فى دعم طابع هذه المناجاة الرهيبة المندرة، كما يتضح من قراءة هذا الشعر فى الأصل، ما لا يتسع المقام هنا لإيراده وشرحه .

وشوقى ينوع بحور الشعر، ويوزع أجزاءها أحياناً بين الشخصيات، مما يؤدى وظيفة الشعر الدرامية فى بعض المواقف . خذ مثلاً صيحة جندى رومانى غاضب على أثر ماسمع من كليوباترا فى الوليمة، وهى ناحية ربط بها شوقى الوليمة بالمرحية ربطاً لاننكر وجوه ضعفه من الناحية الدرامية، ولكنه نجح فى صياغته، يقول الجندى لزميله:

أَتَسْمَعُ مَا تَقُولُ عَدُوَّ رُومًا قَدْ اجْتَرَأَتْ عَلَى رُومًا الْبَغْيُ
أَتَحْتَ لَوَائِهَا وَبِجَانِبِهَا يَخُوضُ الْحَرْبَ مِنْ رُومًا كَمِي؟

ويتوجه جندى آخر إلى أنطونيوس قائلاً:

أَنْطُونِيو، سَيِّدِي، أَفِي الْحَقِّ أَنَّنَا نَبَيْتُ سُكَارَى وَالْعَدُوَّ مَبِيتُ؟

وينظر إليه أنطونيوس نظرة طويلة، دون أن يجيب، فيعقب الجندى كأنه يحدث نفسه:

أَلَا إِنَّهُ يَوْمٌ لَهُ مَاورَاءُهُ غَرَامُكَ حَيٌّ فِيهِ وَالْمَجْدُ مَبِيتُ

هذا، ومسرحيات شوقى الشعرية تخلو أو تكاد من الشعر الخطابي، ولاندافع بذلك عن نواحي الضعف الفنية المحضة فى الإقناع والتصوير وإحكام الوحدة، ولكننا ننوه بمقدرة شوقى فى تطويع الشعر التقليدى بحيث أمحت منه - أو كادت تمحى - الناحية الخطابية التى هى الطابع العام للشعر العربى فى قالبه التقليدى، ونمثل للمواضع الخطابية القليلة النادرة فى مسرحيات شوقى بشعر أنطونيوس حين أجاب كليوباترا فى انتصاره الزائف أول ملاقى أكتافىوس على أسوار الإسكندرية، وحين هنأته كليوباترا بسلامته من الأسر، فقال:

أسرا؟ وهمت كيلوباترا، أنظفر بى

أيدى الكماة وفى كفى أظفار؟!

لو قلت قتلا لكان القول أشبه بى

كأس المنايا على الأبطال دوار

لو كنت شاهدتى والحرب جارية

والصف تحتى بعد الصف ينهار

رأيت حملة صدق غير كاذبة

لا السيل يحملها يوماً ولا النار

.....

ورده على كيلوباترا طويل، وهو ذو طابع خطابى، ولكن له جانب درامى فى أنه حوار ومناجاة حبيب لحبيب معاً، فليس موجهاً إلى الجمهور، بل له بعض ما يبرره من الموقف.

والموقف الخطابى الآخر الذى نمثل به هو توديع أكتافىوس لأنطونيوس بعد موته، فى شبه رثاء. وللموقف أصل فى مسرحية شكسبير: «أنطوان وكليوباترا»، ولكن شوقى جنح به قليلاً نحو الخطابة، ويكفى أن نشير إليه ليرجع إليه القارئ، على أنا قد قارنا بينه وبين شكسبير فى المقال الأول من هذه المقالات.

- والعيب الذى يشوب شعر شوقى - من حيث هو شعر درامى - أنه يكثر فيه الغناء، فيتخلف بذلك عن الحدث فى تطوره، وعن إحكام تصوير الشخصيات، بل إن هذه الغنائية فى شعر شوقى توقف الحدث أحياناً، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية والحركة الدرامية فى المسرحية. ومن اليسير كل اليسر الوقوف على هذه القطع الغنائية المنبثة فى مسرحيات شوقى. ونشير هنا إلى كثير مما يقوله قيس فى مسرحية مجنون ليلى، مثلاً أول ما يظهر فى الفصل الأول، وفى الفصل الأخير، وكذلك كليوباترا حين تندب أنطونيوس. ومن الأحداث العارضة التى تضر بوحدة المسرحية شعر ابن سعيد والغريض فى الفصل الأخير من نفس المسرحية، وطابعه غنائى محض.

وقد ترك الأستاذ عبدالرحمن الشرقاوى القلب الشعري التقليدى إلى الشعر الحر، فهل ارتقى فى القلب الجديد بمفهوم المسرحية، وتحاشى ماوقع فيه شوقى من غنائية؟ أم هل ساوى شوقى فى تملك لغته والتوفيق بين إمكانياتها فى التصوير والمعنى الدرامى لأحداثه؟.

لاشك أن المؤلف - كما قلنا - عانى حالة جديدة افترق فيها عن شوقى: ذلك أنه يؤلف فى مأساة معاصرة. والخطر فى تناول الأحداث المعاصرة أن تنقلب إلى عمل من أعمال المناسبات لم يتمثل المؤلف معناه الباطنى فى نفوس شخصياته التى عانت هذه التجربة الإنسانية الكبيرة الخطيرة. وقد شرحنا من قبل أن الواقعية ليست هى نقل الواقع، بل تصوير الشخصيات من باطنها متجاوبة مع هذا الواقع ومؤثرة فيه. وعندنا أن الحديث عن الواقع المعاصر ينحصر خطره الفنى فى الحديث المباشر عنه. ومن الطرق التى يتعمق الكاتب بها فى الواقع المعاصر أن ينقل مغزاه إلى أسطورة يستبطن فيها شخصياته، ويصور صدى الأحداث فى نفوسهم وتجاربهم النفسى معها تجاوباً يتجلى فيه الموقف الإنسانى والوطنى، وذلك كمسرحية: «مونسيरा» الفرنسية التى تناولت مظالم الاستعمار وطغيانه فى وجه المقاومة الوطنية، وجلال هذه المقاومة، وتبجح الاستعمار، فى آلاف من الخواطر والأفكار الباطنة للشخصيات الممثلة للموقف. وهذه طريقة لم يلجأ إليها مؤلفنا.

والطريقة الثانية أن يتناول الشاعر نفس الواقع من خلال الشخصيات وفهمها لهذا الواقع، مع تنويع هذا الفهم من خلال تنويع الشخصيات فى استبطانها. وفى هذه الحال يكون تأثيرنا بصراع هذه الشخصيات مع الواقع وتساميمهم عليه بما يبدلون من جهد، حتى لو غالبهم هذا الواقع، أو غلبهم. فالنفوس التى تشوق العمل الفنى إنما تعجب بالمعانى الإنسانية فى مغالبة القوى الطاغية التى تستلبها، وقد يفوق هذا الإعجاب روعة إكبارنا للأبطال المتصرين، على حد تعبير ألفريد دى فينى: «بقدر ما أحب القوى، أعجب بالضعيف ذى الهمة، الذى يلقي بذراع نحيل وسط الأمواج العاصفة». ونضرب مثلاً للطريقة الثانية فى تناول الأحداث المعاصرة فى المسرح، بمسرحية: «موتى بلا قبور» لسارتر، موضوعها: مقاومة الفرنسيين

للألمان . وهى مسرحية نثرية طبعًا ، وفيها مشابه من مسرحية «جميلة» ، ولكن سارتر يقينا الخطر من عرض الواقع المباشر . فيرينا جماعة من المقاومين قبض عليهم حديثًا وهم بسبيل استجوابهم ليعذبوا كى يقرأوا على بطل المقاومة وقائدها : جان ، الذى يشبه فى ذلك «جاسر» فى مسرحية جميلة . ويحرص سارتر أن يرينا شخصياته على شفا هذا الموقف الرهيب . موقف الصمود أمام أنواع التعذيب الذى ينتهى بالموت . فنرى كيف يحسون بالزمن ، وكيف يجاهدون ضد الأمل . وكيف يرون الآخرين على حين يفنون هم من أجلهم . ويحاولون أن يروا أنفسهم بعيون الآخرين ، وأن يبكوا بدموعهم . ونعرف إلى أى مدى هم مسئولون عن خطئهم فى القبض عليهم ، وكيف يطيب خاطر أحدهم أن يموت فى سبيل قضية ، وأنه فعل ما أمكنه ، وهم يؤمنون بطول هذا الجهاد ، وبأن النساء فى كل مكان بسبيل وضع أطفال ليحاربوا من أجل نفس القضية البعيدة المدى . وفى الجماعة «لوسى» التى تحب جان البطل ، ويحبها فى المقاومة دون أن يصرح لها ، وهى من هذا الجانب شبيهة بجميلة . ويستدعى أفراد هذه الجماعة واحدًا واحدًا لتعذيبهم كى يقرأوا على مكان البطل . . ويفاجأون - بعد استدعاء أولهم - بجان البطل معهم وقد قبض عليه دون أن تعرف شخصيته . وهذا عبء جديد عليهم فى المقاومة . وحين يخافون أن يضعف الصبى الذى معهم ، واسمه فرانسوا ، وهو أخو «لوسى» يقتله واحد منهم عن رضا من أخته . ويتناقشون فيما إذا كان قد قتل بدافع الكبرياء أم بدافع الإيمان بالقضية ، ويضعف طعم الحب فى مذاق «لوسى» بالنسبة للبطل «جان» ولكن لاتضعف مقاومتها ، فهى تعيب على واحد منهم أنه ضعف فصرخ حين كانوا يعذبونه . وها هى ذى ترقد أخاها - المقتول - بأيديهم وبرضا منها - على ركبته وتخاطب جثته : «أنت مقتول ، وعيناي جافتان . عفوا!! لم تعد لدى دموع . ولم أعد أعير الموت أى اهتمام ، وفى الخارج ثلاثمائة من القتلى راقدون على العشب ، وأنا كذلك غداً سأكون هامة عارية . لا أجد حتى يدا تداعب شعرى ، كما أداعب شعر جثتك» . وحين يسألها جان : ألا تجد «دمعة؟» تجيب هى : «دمعة؟؟ .. كل ماأتمنى هو أن يعودوا ليجثوا عنى ، وأن يضربونى لأستطيع أن أصمت مرة أخرى ، وأن أسخر منهم وأخيفهم . كل شىء لا طعم له هنا :

التوقع وحبك. وثقل هذا الرأس على ركبتي. أريد أن يفترسنى الألم. أريد أن أحترق وأن أصمت وأن أرى عيونهم ترقبني». ثم تقول فى آخر الفصل الثالث فيما تقول: «سأصمت صامدة لتعذيبهم غدا. واهًا!! أصمتُ وكم يكون صمتي حاسمًا! من أجلى ومن أجلكم جميعًا. لسنا جميعا سوى شخص واحد».

ولنأى أوجزنا فكرة مسرحية سارتر، لنرى كيف أدرك هو معالجة هذا الواقع معالجة ناضجة. وعلى قراءة هذه المسرحية نتعمق فى فهم الواقع ونتأثر به عن طريق فنى، لا عن طريق رخيص هو نقل الواقع المباشر فى ضراوته وسذاجته، فهذا أمر أبعد مايكون من الفن.

وهذا الإدراك للبناء المسرحى من واقع الأحداث المباشر هو الذى جعل قالب الشعر الجديد يتخلف عن أداء وظيفته الدرامية فى مسرحية «جميلة» تخلفًا كبيرًا، كان به المؤلف دون شوقى فى الأداء اللغوى والنضج المسرحى معًا. فقد رأينا أن قالب الشعر الموروث عند شوقى قد وقع فى الغنائية التى لا تتفق وقوة الأداء المسرحى، ولكن شعر مسرحية جميلة غنائى خطابى معًا، بل هو على الأخص خطابى فى كثير من المواقف والشخصيات.

وتطالعنا هذه الخطابية سافرة منذ المنظر الأول من المسرحية. إذ ينطلق عمار فى اللجنة المجتمعة لتنظيم الإضراب من أبطال المقاومة بكلام لا يتوجه به فى الحقيقة لأعضاء تلك اللجنة. لأنه لا يمت بصلة لمجرى الحوار الدرامى فى الاجتماع، فيقول:

«هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة..»

أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة؟»..

فعمار هنا يخطب، إذ يشعر السامع أنه لا يتوجه إلى رفقاءه، ولكنه يوقن فى وضوح أنه يتوجه إلى الجمهور رأسًا، بل نوقن أن المؤلف نفسه هو الذى يتوجه إلى جمهور السامعين من خلاله، هذا الجمهور الذى شرحنا من قبل أن المؤلف المسرحى فى العمل الفنى الناضج يجب ألا يتوجه إليه فى أقوال شخصياته، إذ

المتفرجون جميعًا يجب أن يظلوا خلف ما يسمونه: الجدار الوهمي، فيشهدوا الحوار الذي يوهمهم أن الشخصيات تواجه الواقع الحيوى حقيقة، ولا تواجه الجمهور من المتفرجين. على أن المعنى - بعد - مبتذل، فمن السذاجة أن ينشد المقاومون عونًا من هيئة للمستعمرين فيها سيطرة لايجهلها الدهماء . وفى البيتين كذلك تعميم لا يختص بالموقف، فهجاء العصر كله يجب أن تشف عنه الأحداث، ولا يصح التصريح به فى ملابس خاصة تتطلب تفكيرًا حاسمًا محددًا، لأنه فى هذه الحالة بمثابة استخلاص لمعنى المسرحية الخلقى. وهو ماتتخلف به المسرحية فى بنائها الفنى . .

وهذا الشيخ مصطفى بوحريد، نسمع جاسر يصفه - فى شبه رثاء يفقد كل طابع درامى له - فى أول الفصل الثالث:

«مات بوحريد وما عاد يقول . .

كان بوحريد حكيمًا وبسيطًا وشجاعًا

كان بسامًا يحب الأرض مزهوا بحبه

عاش لم يرج من الأيام إلا وجه ربه

كان بوحريد بسيطًا وحكيمًا وشجاعًا»

نعرفه بوصفه هذا على سبيل السرد الخطابى لصفاته. فلماذا إذن نراه فى خضم أحداث المسرحية كثيرًا ما يحرص على أن يصدر قوله بعبارة «بوحريد يقول». وأيسر ما تدل عليه هذه العبارة الاعتداد بالنفس إلى حد الغرور أو الكبرياء بالنسبة لرفقائه، ثم لا ينطق إلا بحكم ونصائح مبتذلة، كأنه يلقي درسًا على رفقائه فى أبسط ما يتصور من بدائيات الفدائية. مثل قوله «القوة تنبع من قلب الإنسان» - «لا تترك غيرك يسرق منك شجاعة قلبك» - بوحريد يقول: «من عاش بهذا اليأس سيتمزق - فلنصبر فالصبر سلاح أيضًا فى أيدينا» . والانضمام للمقاومة لا يتطلب مجرد التسليم بهذه البديهيّات فحسب. بل يفترض فيه الإيمان بالتضحية بالنفس فى سبيل ما هو أعمق منها. إنه لا يتطلب الرجولة، بل يفرض أنبل آيات البطولة.

قارن موقفه فى المسرحية بموقف «جان» المتواضع الهادئ الذى يريد أن يسلم نفسه لأنه لا يتحمل أن يتعذب رفقاؤه من أجله فى مسرحية سارتر. ونكرر أن مصدر ذلك كله هو إدراك الأستاذ المؤلف لمبنى الدراما. فيبدو لنا أنه يراها بمثابة تعليق على الأحداث بعد نقلها من الواقع مباشرة إلى المسرح.

وليت المؤلف عبر عن مشاعر تتصل بمواجهة الواقع المنتظر والأحداث المقبلة، كى يدعنا نتخيل الأحداث المتوقعة فى ضراوتها وتوعدها من خلال باطن الشخصيات، ولكنه حين يعبر عن هذه المشاعر يستدبر الأحداث. فيراها الأشخاص من جانبها الذى وقع، وبذلك يقف الحدث تمامًا، لتستخلص المشاعر أو العبرة مما تم وقوعه من قبل، فى صورة رثاء وخطب وصيحات لا يغوص بها أصحابها فى صميم الفواجع، بل يعممون مشاعرهم السطحية فى صرخات دامية تنحى باللائمة على العصر أو على القدر نفسه، بل تشف عن اليأس أحيانًا. وفيها يفقد الحوار الدرامى كل وظيفة له، بل ينعدم فيها الحوار، لأنها شبه مناخ عامة جوهرها الهرب من مواجهة الواقع بما يستحقه، فى مثل هذه الحالات. من صرامة وحزم. وليقارن القارئ بين إدراك سارتر للمعنى المسرحى، فى تصوير أبطال المقاومة على حافة هوة هذا الوقع الذى يعلق الأنفاس ومواجهتهم له، وبين صيحات عمار الخطابية فى شعره الحالم الباكى فى مطلع المنظر الأول من الفصل الثالث. ثم هاهو ذا جاسر بطل المقاومة يستدبر الأحداث ولا يستقبلها. ويندفع للذة تصوير الرعب وصفه، فى صور مضطربة مهوشة كأنما قد قامت القيامة. نسوق منها:

«إن أعراض النساء انتهكت	إن هامات الرجال امتهنت
والذى يملأ القلب بنور الكبرياء	كله أضحى رغامًا فى الرغام
المعانى كلها قد دمرت	وكأنى بجبال سجرت
وكأنى بجحيم سعرت	والنجوم انكدرت، والسماء انكشطت..»

إلى أن يقول فى صرخة ضد العصر كله :
«إنه عصر الأفاعى .. عصر مصاصى الدماء ..
إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل ..
هامى الغيلان فوق السور حراس علينا ..
كل شىء شاحب من حولنا مضطرب . لابل وكاذب
وقمىء وزرى . العقارب، وثبت تنهشنا من كل جانب
ومعانى الحب جفت، والخمائل، سلح الذئب عليها والردائل
تسكر الآن بأعصاب الوجود .. زمن الرعب يعود ...»
إلى أن يقول :

«والحياة، أصبحت مثل جدار تخبط الرأس عليه
ثم ترتد إلينا دامية، دامية»

وليعذرنا القارئ فى إيراد هذه الآيات الكثيرة، فهى بعض ما قال جاسر .
وإذا كان الأستاذ المؤلف أراد أن يرينا مقدرة على نظم الشعر الخطابى، فقد أخطأ
قطعا فى موقفه الدرامى . وعلى الرغم من أنه يتوجه فيه رأسا إلى الجمهور، وهو
خطأ كبير سبق أن بينا وجهه، نرى صياغته الشعرية مضطربة قلقة . فصوره تهدف
إلى تجسيم المهانة والرعب من المخاوف والهروب من هذا الرعب بإنحاء اللائمة على
العصر كله . وتختلط مشاعر المهانة والرعب والهروب بالأسى على معانى السلام
والحب والجمال . ثم يعود بعدها إلى الرعب، ثم صرخة تشبه اليأس من الموقف
كله . فى غير نظام تصويرى، ومع استسلام للخواطر المألوفة فى وصف يوم
القيامة . ومع عموم بعض الألفاظ ككلمة : «المعانى» عموماً ليس فيه إيجاء، ومع
التدلى فى التصوير من الأعلى إلى الأدنى : «كل شىء شاحب من حولنا
مضطرب، لابل وكاذب» إلى تعميم فى الموقف كله لا يتفق والوظيفة الدرامية
للشعر كما شرحناها .

على أن المنظر كله يكمل كل من الشخصيات فيه حديث الآخر، مما ينعدم
فيه مفهوم الحوار تماماً، إذ إن وظيفة هذا الحوار هى التأثير فى الشخصيات بما
يتصل والموقف، وبما يبين عن الجوانب الباطنية الإيجابية من نفس صاحبه،

ويستلزم ذلك تنوعاً في إدراك الموقف. وصنوف السلوك تجاهه على حسب الشخصيات، بحيث لا تتوحد النظرة إليه لدى الشخصيات كما فعل الأستاذ الشاعر.

ومثل هذه المواقف الخطابية الاستطردية تحفل بها المسرحية، وأضعف مسرحيات شوقي تفوق في نظرنا هذه المسرحية من حيث الإحساس بالمعنى الدرامي والسمو بالصياغة. وإن كان كلا المؤلفين ذا مآخذ في التأليف الدرامي ليس همنا هنا الحديث عنها بالتفصيل.

ونشير إلى أمثلة أخرى خطابية من المسرحية (صفحات ٦٩ و ٨٨ و ١٠٩ و ٢٠٨ و ٢٠٩ و ٢١٣ و ٢١٤ و ٢٥٠) - وأخطر من ذلك ما يحف مغامرة جاسر في آخر المسرحية لاستخلاص جميلة من أيدي الأعداء، وكأن الحب طغى على الجانب الوطني منه كما طغى على حبيته في خيال المؤلف. وسذاجة الحوار بين البطل وبين عزام تفضح هذا القصد. وتبدو طفولة التصور في صيحة جاسر البطل:

«لم لا يقوى على إنقاذها شيء؟ لماذا؟»

لم تعد تقوى على إنقاذها كل الجهود

لم لا تنتزع الطفلة من أظفارهم؟»

إلى أن يقول:

«قسماً إن غالك السفاح فالعصر زرى وحقير

وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير

لا وعينيك وفي عينيك أحلام نبيله

لا وآلام البطولة

لن تموتى يا جميله. لن تموتى يا جميله»

وتلك أشعار غنائية ساذجة التصور، مكررة المعانى في أبياتها بعضها مع بعض، ومع ما سبق أن قيل على لسان كثير من الشخصيات مراراً، على أنها تشف عن حب خبيء فردي دل الانقياد إليه على ضعف في إدراك البطولة لدى البطل، كما دل كذلك على ضعف في تصوير الموقف لدى البطلة في المسرحية، حين تصيح إثر قبضهم على جاسر:

«يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ماعداك!!»

وقد قلنا من قبل إن منبع الأخطاء فى الحوار الدرامى هو المحاولة الخاطئة فى نقل الواقع، على فهم أن ذلك النقل هو الواقعية، ونضيف أن ذلك الواقع قد نقل فى طابع سطحى غليظ، همه التعليق على هذه الوقائع فى غلظة ينكرها الفن. ولا نريد أن نطيل فيما هو بدائى الإدراك، من كثرة القتل على المسرح، والتفصيلات الكثيرة الخفيفة الوزن أو العديمة القيمة، وفى الحيل المسرحية التى لا مغزى لها. وفى تكرار هذا الواقع الجاف البشع المبتذل كتكرار توكيد عهر هند فى مواطن كثيرة.

على أن هذا الواقع الغليظ مشوه. فقد نال المؤلف من بطولة جميلة فى موقفها الأخير، كما نال من نبل فدائيتها بأن جعل هذه الفدائية صدى مباشرا لقتل أمينة وقتل عمها. ومن غير المحتمل أن تجهل جميلة كل ما يدور حولها وبخاصة أنها كانت زميلة أمينة. وما أردنا نقد المسرحية فى ذاتها، ولكنا خصصنا هذا القول بنقد الحوار الشعرى بقدر ما اتسع له المقام. وبينما أن هذا القصور فى الحوار أساسه الإدراك الدرامى نفسه. فالخطابية والغنائية أمران يضادان الموقف المسرحى، ومن أجلهما ثار دعاة التجديد فى الشعر الغنائى على القوالب الموروثة. ولكن الأستاذ المؤلف سخر هذا الشعر الجديد لغير ما قصد به أصلا فى الغناء. فما بالنا بالمسرحيات التى يفقد فيها هذا الشعر بخطابيته وغنائيته كل وظيفة درامية له؟

ومن المقطوع به أن النثر الجيد خير من الشعر الردىء فى الوظيفة الدرامية. وقد فاق شوقى فى الصياغة المحكمة مؤلف مسرحيتنا وإن لم يبرأ من الغنائية. والغنائية فى نظرنا أقل خطورة من الخطابية التى كثيراً ما وقع فيها مؤلف مسرحية «جميلة». عن قصور فى فهم معنى الواقعية ووظيفة الحوار فيها. ولهذا اضطررنا إلى ضرب أمثلة من مسرحيات عالمية فى نفس موضوع المقاومة للمحتل، وإن لم يتسع المجال للمقارنة التفصيلية بينها وبين مسرحية جميلة. وهذا فرق ما بين أدب المناسبات المباشر كشعر المدائح فى القديم. وبين أدب الواقع الحى بالفن فى سبيل تعميق الواقع وتجسيمه فى معانيه الإنسانية وجوانبه النفسية.

من كتاب «فى النقد المسرحى»

دار نهضة مصر - بدون تاريخ

ص ٤٨ - ٦٤

هذا الكتاب

هذا الكتاب التذكاري يصدره تلاميذ المرحوم الدكتور :
محمد غنيمى هلال وأصدقائه فى مناسبة مرور ربع قرن على
رحيل هذا العالم الفذ، الذى كان رائدا للدراسات الأدبية المقارنة،
وواحدا من كبار رواد الدراسات النقدية الأكاديمية فى العالم العربى.
لقد استطاع الدكتور هلال، خلال عمره العلمى القصير الذى لم
يتجاوز الستة عشر عاما منذ عودته من فرنسا عام ١٩٥٢ وحتى رحيله
عن عالمنا عام ١٩٦٨، أن يثرى المكتبة العربية بمجموعة كبيرة من
المؤلفات الرائدة فى مجالى النقد الأدبى والأدب المقارن، وما تزال هذه
المؤلفات مصادر أساسية فى المجالين كليهما.
وفى هذا الكتاب يلقي تلاميذ الدكتور هلال الضوء على شتى
جوانب تفكيره وإبداعه العلمى من خلال مجموعة من الدراسات
والبحوث التى تكشف مدى عمق ثقافة هذا الرائد، ورعاية اهتماماته
العلمية، وعظيم تأثيره فى مسار الحركة النقدية المعاصرة فى العالم
العربى.